

# Faire flèche de tout bois : Sade et la poétique de la parodie

## Abstract

L'oeuvre du marquis de Sade est souvent réduite aux textes obscènes, que la critique traditionnelle a lus en clé théorique et philosophique et toujours au premier degré. Dans notre thèse, nous démontrons que les hasards de sa réception au XXe siècle ont contribué à faire de Sade un philosophe, ce qui du point de vue de la théorie de la parodie, qui force le lecteur à se placer au deuxième degré, est problématique. Les nombreux textes exotériques apparemment anodins du marquis, et notamment les Historiettes, les Contes et fabliaux, le théâtre et les trois romans historiques sont considérés à tort comme des oeuvres mineures, dont le rapport systématique avec l'ensemble de l'oeuvre n'a pas suffisamment été illustré. Or, la parodie permet d'établir l'unité de l'oeuvre et de l'interpréter dans toute sa diversité. Notamment les contradictions entre différents textes peuvent être expliquées par la nature double de la parodie, qui imite autant qu'elle transforme, et par le fait que le marquis joint l'auto-parodie à la parodie de textes hétérographes. La présente étude souligne combien l'oeuvre de Sade doit à la poétique des règles imitative de l'âge classique, ce qui contredit les surréalistes, qui voyaient en lui un héros de l'imagination fantastique et transgressive. Il apparaît notamment le rôle fondamental de l'histoire pour Sade, qui fournit de nombreux hypotextes à la parodie; et qui sert la parodie sadienne dans son combat démystificateur contre ce que les philosophes du XVIIIe siècle appelaient la fable : la mythologie, notamment à travers Homère et Ovide, a fourni de nombreux hypotextes au marquis, qui s'en sert d'ailleurs pour parodier le discours religieux. Aussi réfléchit-il au rapport entre christianisme et paganisme sur le mode de la parodie. L'utilisation de l'histoire dans la parodie sadienne est à situer devant les grands débats, au XVIIIe siècle, sur son utilité pédagogique et morale et sur l'opposition entre visions cycliques et progressistes de l'histoire. Faisant flèche de tout bois, parodiant à tort et à travers, Sade achève son époque par un hommage aux savoirs encyclopédiques et aux Lumières, s'opposant comme elles à l'erreur, luttant comme elles contre la fable, toute fable : celle des superstitions, des traditions, de la morale; voire contre les fables nouvelles, celles des Lumières elles-mêmes.

---

# **Faire flèche de tout bois**

## **Sade et la poétique de la parodie**

---

Thèse  
présentée à la Faculté des Lettres  
de l'Université de Zurich  
pour l'obtention  
du grade de docteur  
par

**Alain Schorderet**

du Mouret FR

Thèse acceptée par la Faculté  
au semestre de printemps 2008  
sur la proposition de MM.  
Prof. Dr. Peter Fröhlicher et  
Prof. Dr. Michel Delon

Zurich 2011



**Faire flèche de tout bois**  
**Sade et la poétique de la parodie**





## Remerciements

Ce travail n'aurait vu le jour sans le soutien, la confiance et la patience de mes parents, de mes amis et de ma femme ; je les en remercie de tout cœur. Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance aux lecteurs critiques qui ont bien voulu m'encourager sur ce long chemin, en particulier Michel Delon, Peter Fröhlicher, Jean-Marie Goulemot.

## Avertissement

Cette thèse est née d'une période de lecture qui, en 1998, m'a révélé des ressemblances entre *Les Cent Vingt Journées*, *l'Heptaméron* et le *Décameron*. Il en est sorti un premier travail - dont je n'ai rien repris - et un intérêt pour les aspects intertextuels de l'œuvre de Sade. La thèse de Hans-Ulrich Seifert (1983), les commentaires de Michel Delon aux *Oeuvres* de Sade dans la bibliothèque de la Pléiade ont été des mines d'informations intertextuelles. Mais je cherchais une théorie permettant de comprendre la manière dont Sade utilise des sources aussi variées; aussi l'éclatement de son oeuvre en textes obscènes et anodins, romans libertins, historiques et autres, drames, récits de voyage et contes m'intriguait ainsi que le fait que la critique n'ait que peu tenu compte de ces différences.

Il m'a semblé que la parodie permettait d'établir l'unité de l'oeuvre et de l'interpréter dans toute sa diversité. Faisant flèche de tout bois, parodiant à tort et à travers, Sade achève son époque par un hommage aux savoirs encyclopédiques et aux Lumières, s'opposant comme elles à l'erreur, luttant comme elles contre la fable, toute fable : celle des superstitions, des traditions, de la morale; voire contre les fables nouvelles, celles des Lumières elles-mêmes.

Seule une partie de l'oeuvre démesurée de Sade a fait l'objet d'éditions critiques. Je citerai donc différents textes, dont on trouvera la liste dans la bibliographie, sous le chapitre 10.1. On s'y reportera pour l'explication des sigles et abréviations.



## Table des matières

### I INTRODUCTION

1.1	Les contradictions des lecteurs de Sade.....	12
1.2	Sade, un philosophe pornographe ?.....	15
1.3	Une hypothèse, l'œuvre sadienne comme parodie.....	23

### II DE LA PHILOSOPHIE À LA PARODIE

2.1	Sade philosophe dans l'histoire de sa réception.....	31
2.2	Le « philosophe scélérat » de Klossowski.....	36
2.3	Le « philosophe » de Horkheimer et Adorno.....	39
2.4	Lacan et « Kant avec Sade » : un pamphlet contre la philosophie.....	44
2.5	Kant à l'époque de Sade : l'impossible filiation.....	51
2.6	Quelques lectures philosophiques.....	54
	2.6.1 Jean Deprun et l'histoire des idées.....	54
	2.6.2 Philippe Mengue et la loi de Warman.....	56
	2.6.3 Le réductionnisme de Jeangène Vilmer.....	58
2.7	La « philosophie », un terme polémique au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	61
2.8	La « philosophie », un terme flou dans l'œuvre sadienne.....	66
2.9	Littérature et philosophie, contexte et décontextualisation.....	75

### III THÉORIE DE LA PARODIE

3.1	Pour une lecture parodique de Sade.....	85
3.2	Éléments pour une poétique de la parodie.....	85
3.3	La satire, le jeu, la « parodie sérieuse ».....	97
	3.3.1 Parodie et fonction satirique.....	99
	3.3.2 La parodie au sens large.....	101
	3.3.3 Parodie, auto-parodie et fonction ludique.....	107
	3.3.4 Du jeu à la parodie sérieuse.....	108
3.4	Sade avec Frappier-Mazur.....	114

## IV LA PARODIE ENTRE IMITATION ET IMAGINATION

4.1	La parodie entre imitation et imagination.....	123
4.2	Deux lieux communs classiques : <i>ut pictura poesis, delectare et prodesse</i> .....	125
4.3	Parodie sadienne et imagination surréaliste.....	133
4.4	La parodie de l'imagination maternelle.....	139
4.5	La parodie de la fable face à l'histoire.....	144

## V LA PARODIE DE LA FABLE PAÏENNE

5.1	La parodie de la mythologie.....	153
5.2	La mythologie, un arsenal de stéréotypes.....	159
	5.2.1 Clichés mythologiques de la beauté.....	160
	5.2.2 Clichés mythologiques de l'amour et de la mort.....	162
	5.2.3 Clichés mythologiques de l'amour et du vin.....	163
	5.2.4 Clichés métatextuels.....	165
	5.2.5 Clichés intermédiaires.....	166
	5.2.6 Inversions dans les clichés mythologiques.....	175
5.3	Représentations parodiques de Jupiter et de l'Olympe.....	178
	5.3.1 Jupiter le dieu de l'inceste.....	178
	5.3.2 L'Olympe parodique.....	183
	5.3.3 La foudre, image parodique de la providence.....	188
	5.3.4 Les foudres théâtrales.....	194
	5.3.5 La parodie entre science et mythe : Franklin et Tronchin.....	203
5.4	La parodie de l'épopée.....	213
	5.4.1 L'épopée parodique d'Hercule.....	214
	5.4.2 Les Cent Vingt Journées, <i>Odyssée parodique</i> .....	219
	5.4.3 La parodie du choix de Pâris.....	223
5.5	Bestialité et christianisme : les <i>Métamorphoses</i> d'Ovide.....	229
5.6	Le christianisme, parodie du paganisme : le <i>Voyage d'Italie</i> .....	239
5.7	Bilan: la parodie entre les Anciens et les Modernes.....	258

## VI LA PARODIE ENTRE HISTOIRE ET FABLE

6.1	La dialectique des genres entre <i>Historiettes</i> et <i>Contes et fabliaux</i> .....	263
6.2	La dialectique des lieux et climats.....	266
6.3	Le fabliau et la querelle des troubadours au XVIII <sup>e</sup> siècle.....	268
6.4	Le retour parodique des <i>Historiettes</i> et <i>Contes</i> dans l'œuvre sadienne.....	273
	6.4.1 « Le président mystifié », les <i>Montgolfier</i> , <i>Saint-Fond</i> et <i>Juliette</i> .....	275
	6.4.2 « L'évêque embourbé » <i>Yébor</i> , l' <i>Encyclopédie</i> et <i>La Fontaine</i> .....	279
	6.4.3 « Le m... puni », la <i>Chambre de Justice</i> et <i>Les Cent Vingt Journées</i> .....	281
	6.4.4 « Les harangueurs provençaux », <i>Riza Beg</i> , <i>Mérindol</i> et l' <i>affaire Sade</i> .....	285
	6.4.5 « L'heureuse feinte » et le procès de La Marquise de Gange.....	287
6.5	Bilan : discours testimonial et fonction fantastique.....	291

## VII HISTOIRE ET LIBERTINAGE

7.1	Les trois romans historiques de Sade et l'univers libertin.....	299
7.2	Entêtement argumentatif et explications monocausales.....	303
7.3	L'opposition entre vice et vertu dans les romans historiques.....	308
7.4	Histoire et passion.....	314
	7.4.1 Le voyeurisme.....	318
	7.4.2 La captation des héritages.....	319
	7.4.3 L'échangisme déclencheur de récits.....	321
7.5	L'auto-parodie par le retour des personnages historiques.....	325
7.6	Bilan : de l'histoire au libertinage.....	328

## VIII LA PARODIE DE L'HISTOIRE

8.1	De l'usage parodique de l'histoire chez Sade.....	333
8.2	La parodie de l'histoire personnelle des humanistes.....	337
8.3	La recontextualisation parodique des sources historiques.....	344
8.4	La parodie de l'histoire impersonnelle des progressistes.....	351
	8.4.1 <i>Cycles et progrès, amélioration et aggravation</i> .....	354
	8.4.2 <i>La feinte amélioration dans l'incipit des Cent Vingt Journées</i> .....	360
	8.4.3 <i>Sarmiento et la parodie du progrès illimité dans Aline et Valcour</i> .....	364
8.4	Bilan : Sade, historiographe de l'ombre.....	377

## IX CONCLUSION. UNE CARTE DE LA PARODIE SADIENNE

9.1	La parodie comme question.....	383
9.2	Parodies au sens strict et conventionnel.....	384
9.3	La parodie au sens large.....	386
9.4	Parodies par dénudation surconventionnelle ou caricatures.....	386
9.5	Parodies par recontextualisation.....	388
9.6	Parodies par inversion.....	390
	9.6.1 Inversions sur le plan axiologique.....	391
	9.6.2 Inversions sur le plan conceptuel.....	394
	9.6.3 Inversions sur le plan existentiel.....	395
9.7	Auto-parodies.....	397
9.8	La parodie dans son rapport avec la poétique sadienne.....	398

## X BIBLIOGRAPHIE

10.1	Editions.....	403
	10.1.1 Editions de Sade et sigles utilisés.....	403
	10.1.2 Editions anciennes (avant 1820).....	404
	10.1.3 Editions modernes (après 1820).....	407
10.2	Ouvrages de consultation.....	411
	10.2.1 Publications à caractère bibliographique.....	411
	10.2.2 Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques anciens.....	412
	10.2.3 Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques modernes.....	412
10.3	Littérature secondaire.....	414
	10.3.1 Monographies.....	414
	10.3.2 Articles.....	421

**I****INTRODUCTION**



« Deux directions fondamentales [...] devraient [...] faire progresser de façon considérable notre connaissance du marquis : celle des dimensions humoristiques de l'intertextualité sadienne et celle des divers procédés de réécriture. Il faudrait y inclure l'étude systématique de la manipulation sadienne, surprenante et toujours irrespectueuse, non de la lettre mais de l'esprit des textes littéraires cités. Cette démarche permettrait d'aboutir à une perception enfin globale de l'œuvre. »<sup>1</sup>

## 1.1 Les contradictions des lecteurs de Sade

Rares sont les auteurs à avoir été jugés de manière aussi contradictoire que le marquis de Sade. Ces divergences s'étendent sur tous les aspects que la critique a dégagés dans son œuvre. Concernant les problèmes de l'économie par exemple, Pierre Hartmann affirme en 1998 : « La société sadienne est un univers interlope où frayent des individus placés aux deux extrémités de l'échelle sociale, mais d'où *le monde de l'économie et du travail est singulièrement absent* ». <sup>2</sup> Quel contraste avec le point de vue d'un autre universitaire, Olivier Vassort, qui en 2007 énonce avec autant d'assurance ce qui suit :

« Dans ses textes sulfureux, *Sade (1740-1814) annonce l'avènement de la société productiviste*. Son monde reflète le mécanisme de production, avec son organisation, ses représentations, ses symboles, ses différentes formes de rationalisation qui peuvent mener à la destruction de la liberté. *L'auteur construit une sorte d'économie politique* de la production corporelle, dont la transposition dans le temps et dans l'espace permet déjà d'imaginer notre système économique actuel. »<sup>3</sup>

Des positions inconciliables se succèdent souvent dans un même ouvrage, comme les deux articles qui en 1972, dans le numéro spécial de la revue *Europe*, traitaient du statut de la femme dans l'œuvre de Sade. Catherine Claude trouve « légèrement cocasse l'interminable et vaine répétition de la conjuration qu'il [sc. le marquis] semble faire au sexe féminin de le rassurer quant à sa domination sur lui. »<sup>4</sup> Mais quelques pages plus loin, Maurice Tourné affirme : « il faut lire cette œuvre comme la première tentative systématique de libération de la femme, faite sans hypocrisie, pour l'élever, sans reniement de sa nature, au rang d'être humain. »<sup>5</sup> Aussi la

<sup>1</sup> Sylvie Dangeville, *Le Théâtre change et représente. Lecture critique des oeuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Champion, 1999, p. 520.

<sup>2</sup> Pierre Hartmann, « Sade ou le contrat récusé », pp. 305-354 in : id., *Le Contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1998, p. 344. Nos italiques.

<sup>3</sup> Patrick Vassort, « Sade et l'esprit du néolibéralisme », in *Le Monde diplomatique*, août 2007, p. 20. Nos italiques.

<sup>4</sup> Catherine Claude, « Une lecture de femme », pp. 64-70 in *Europe* 522 (1972).

<sup>5</sup> Maurice Tourné, « Pénélope et Circé ou les mythes de la femme dans l'œuvre de Sade », pp. 71-88 in *Europe* 522 (1972).

féministe Nancy Huston est-elle en désaccord avec la première des féministes sur ce point. A Simone de Beauvoir qui, en 1955, répondait par la négative à la question « *Faut-il brûler Sade ?* », <sup>6</sup> Huston rétorque que la « pornographie demeurera ce qu'elle est : misogynie ». Pour elle, « le pouvoir du pornographe, c'est le pouvoir du violeur/tabasseur, qui est le pouvoir de l'homme. Telle est en effet l'équation authentique de la mathématique sadienne ». <sup>7</sup> L'opposition entre féminisme et misogynie peut facilement s'articuler sur celle entre perversion et raison, sur le conflit entre mal et morale, alternatives qui semblent orienter de nombreuses interprétations et inspirent la discorde chez les lecteurs de Sade : certains voient en lui un Freud avant la lettre, apôtre des pulsions et de l'inconscient, d'autres l'acceptent comme un véritable philosophe, un ami de la raison. Des surréalistes jusqu'à Simone de Beauvoir en passant par Octavio Paz, nombreux sont les auteurs pour qui le marquis anticipe des théories de Freud. Ce contre quoi s'insurge Jacques Lacan : se voulant gardien de l'héritage freudien, il prend le contrepied en établissant une équation entre Sade et la philosophie, entre *La Philosophe dans le boudoir* et l'œuvre d'Immanuel Kant ; s'inspirant des idées de Lacan, de Klossowski, d'Adorno et Horkheimer, les publications sur la prétendue « philosophie » de Sade sont légion. <sup>8</sup>

En ce qui concerne le problème de la morale, la question scinde les lecteurs en critiques et défenseurs de la « transgression » : d'un côté, nous avons les travaux de Guillaume Apollinaire, les théories des surréalistes ainsi que celles de Pierre Klossowski et de Georges Bataille qui ont déclenché une avalanche de publications souvent enthousiastes autour de l'immoralisme sadien. Pour ces approches, tout Sade se réduit à la transgression, au langage obscène et aux idées immorales. Même pour certains critiques de l'immoralisme, l'équation entre Sade et transgression va de soi : Michel Brix par exemple utilise cette image de Sade pour une critique des surréalistes, et pour condamner la libération sexuelle au XX<sup>e</sup> siècle. <sup>9</sup>

De l'autre côté, il y a des lecteurs cherchant un quelque sens allégorique sous des immoralismes qui ne sauraient être pris au pied de la lettre. Michel Foucault ne nie pas la transgression chez Sade, mais il démontre les différences entre la théorie de la « transgression » de Georges Bataille, non dialectique, et la transgression au sens propre du terme. <sup>10</sup> Et du côté des spécialistes de Sade, Jean-Marie Goulemot recommande de ne pas céder « à ce discours assez fréquent sur les Lumières, qui voit de la transgression partout et à tout instant ». <sup>11</sup> Position qu'en 2006, Jean-

<sup>6</sup> Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard (coll. « Idées »), 1972, p. 82 : pour Beauvoir, l'inquiétude dont relève l'œuvre du marquis ne tiendrait pas à la femme uniquement car Sade pose, selon elle, la question « du vrai rapport de l'homme à l'homme ».

<sup>7</sup> Nancy Huston : *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, <sup>2</sup>2004 (Paris, Denoël, <sup>1</sup>1982), p. 254.

<sup>8</sup> Voir notre deuxième section à ce propos.

<sup>9</sup> Michel Brix, *Sade et les félons*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2003 : voir en particulier aux pp. 127 ss. les interprétations contradictoires de Sade et la critique de la libération sexuelle.

<sup>10</sup> Michel Foucault, « Préface à la transgression », pp. 261-278 in : id., *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 264, 266 et 275. Paru d'abord in *Critique* 195/196 (1963), pp. 751-169.

<sup>11</sup> « Pornographie : le temps des Lumières. Entretien avec Jean-Marie Goulemot », pp. 221-234 in Michel Porret (éd.), *Sens des Lumières*, Georg, Genève, 2007, pp. 224 s.

Baptiste Jeangène Vilmer pousse à l'extrême dans sa thèse *Sade moraliste* ;<sup>12</sup> selon lui, l'œuvre du marquis ne constituerait pas un appel à la transgression morale et sexuelle, mais au contraire une défense de l'état de droit, de la justice et du bien.

Nous verrons par la suite combien l'approche de Jeangène Vilmer, à force de s'opposer à une tradition, reste – comme celle de Michel Brix – sous certains points redevable des théoriciens de la transgression.<sup>13</sup> Car s'inspirant directement de Klossowski, Lacan, Bataille et d'autres, ces auteurs restent convaincus que Sade se veut philosophe à la lettre. Que le prétendu ou réel immoralisme sadien découle de sa philosophie ou non, voire d'une philosophie quelconque, qu'il y ait de la transgression ou non, ou qu'il faille choisir le bon côté d'une opposition quelle qu'elle soit (le bien et le mal, la raison et la folie, etc.), ce genre de décisions, dénuées de pertinence, ne forme pas, nous semble-t-il, une bonne base pour la compréhension de l'œuvre. Notre méthode nous permettra de contourner ces problèmes, et de renvoyer les alternatives dos à dos.

Bien sûr, on l'aura compris, notre critique s'adresse surtout aux grandes traditions qui ont forgé l'image de Sade au XX<sup>e</sup> siècle. Lecteurs « immoralistes » ou non, tenants de la transgression ou non, nous constatons que c'est désormais par tradition et souvent dans la même foulée qu'ils réduisent Sade au philosophe pornographe. Notre critique n'ira pas sans rappeler qu'une grande partie de l'œuvre sadienne n'est pas pornographique. Aussi cette œuvre n'invoque-t-elle pas toujours la philosophie. Il ne s'agit pas seulement d'expliquer les contradictions de la critique sadienne, mais aussi de rendre compte d'une contradiction à l'intérieur de l'opus sadien, de réfléchir d'apparentes divergences entre les textes qui le composent, voire d'élucider des contradictions dans un même texte de l'œuvre du marquis : Sade sait se faire, en même temps, transgressif à outrance et extrêmement conventionnel ; son œuvre est d'une part démesurément obscène et d'autre part d'une infinie conformité, notamment en ce qui concerne sa poétique, son style. Pour Goulemot, par exemple, la transgression serait plutôt due à l'impression du lecteur que liée à l'aspect du texte obscène, dont le style ne se distingue nullement de celui de romans non obscènes de l'époque. Les livres obscènes ne mettent pas en cause les stéréotypes.<sup>14</sup> Tout au plus sont-ils mis en cause, chez Sade, par leur exagération. L'on a trop souvent considéré certaines des œuvres sadiennes à l'exclusion d'autres, et l'on en a trop souvent considéré quelques-unes sous un seul aspect, en obéissant à des partis pris idéologiques.

<sup>12</sup> Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *Sade moraliste. Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Droz, Genève, 2005.

<sup>13</sup> Selon Brix, qui semble rejeter toute dialectique, Sade aurait condamné les Lumières en démontrant que sur la base de leur philosophie, tout était permis : Michel Brix, « Sade est-il un philosophe des Lumières ? », pp. 11-22 in *Trans/Form/Ação*, 30:2 (2007).

<sup>14</sup> Tout au plus, nous le verrons par exemple dans notre chap. 5.2, les stéréotypes sont mis en cause par leur exagération, au second degré. Ce n'est pas là une caractéristique de l'obscène, mais de l'œuvre sadienne en général.

## 1.2 Sade, un philosophe pornographe ?

En réduisant l'œuvre sadienne à la pornographie ou en statuant l'existence de deux versants opposés de l'œuvre en fonction du degré d'immoralité, il naît une contradiction évidente lorsqu'il s'avère que certains discours et motifs qui semblaient liés à la pornographie paraissent aussi dans des textes qui n'ont rien de licencieux. L'ironie de l'approche immoraliste, c'est que Sade semble n'avoir droit de cité dans l'univers des lettres – voire de la philosophie – qu'en sa qualité de pornographe. La subdivision de l'œuvre sadienne en textes « ésotériques » (confidentiels car pornographiques) et « exotériques » (destinés au vaste public) semble impliquer un jugement de valeur où les œuvres décentes sont reléguées au deuxième rang derrière celles plus crues. Annie Le Brun s'avance jusqu'à croire impossible que le marquis « adhère [...] [au] message du théâtre bien pensant qu'il écrit. »<sup>15</sup> Pourquoi Sade ne serait-il donc sincère que dans l'obscénité ?

Les choix éditoriaux ont d'ailleurs contribué à figer cette image : il existe d'innombrables éditions des romans obscènes les plus longs et les plus répétitifs, alors qu'un des meilleurs recueils exotériques du marquis, *Les Crimes de l'amour*, n'a pu être publié qu'à moitié (5 nouvelles sur 11) dans la collection « Folio ».<sup>16</sup> Il ne faut pas s'étonner non plus que pour défendre l'intérêt des œuvres apparemment chastes du marquis, les spécialistes s'efforcent à démontrer ce que l'univers exotérique doit aux œuvres obscènes les plus dures ; Jean-Marie Goulemot par exemple affirme qu'en « participant d'une intertextualité formelle complexe, *Aline et Valcour*, dévoile ce que *Les Cent Vingt Journées* mettaient d'entrée à nu. »<sup>17</sup> Il semble difficile de lire *Aline et Valcour* ou les *Crimes de l'amour* comme œuvres autonomes, pour l'intérêt qui leur est propre. La ligne de partage entre œuvres mineures et majeures suit en général celle entre textes exotériques et ésotériques.

Bien loin d'être fondé sur le jugement des contemporains du marquis, qui firent du roman exotérique *Aline et Valcour* un grand succès,<sup>18</sup> ce partage résulte des aléas de la réception moderne. Rappelons que le XX<sup>e</sup> siècle vit une lutte ardente autour de la publication de l'œuvre du marquis en tirages accessibles au grand public : actions pénales et efforts de la censure ont fini par fixer l'attention d'un cercle croissant de lecteurs sur les textes pornographiques. Preuve éclatante que la répression peut produire des résultats contraires. L'acquittement synonyme du droit de publier et vendre les textes les plus crus de Sade a scellé une victoire que chaque

<sup>15</sup> Annie Le Brun, « Les petits et grands théâtres du marquis de Sade », pp. 79-112 in : id., *De l'inanité de la littérature*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994, p. 8.

<sup>16</sup> D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1987 (désormais abrégé en CdA a).

<sup>17</sup> Jean M. Goulemot, « Se vouloir homme de lettres et pécher par excès. Une tentative d'approche littéraire », pp. 17-31 in Michel Delon et Catriona Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères, 2004, p. 29.

<sup>18</sup> Au point de susciter des contrefaçons sous le titre de *Valmor et Lydia* et d'*Alzonde et Koradin*. Voir le commentaire de Michel Delon dans les *Œuvres* (CE I, 1210 s.).

nouveau tirage, chaque nouvelle édition célèbre. C'est d'ailleurs aussi suite à la publication des œuvres de Sade qu'il est devenu permis de parler pornographie, même sous l'enseigne de la culture ou de la science.

C'est en effet le procès intenté contre le premier éditeur des *Œuvres complètes*, Jean-Jacques Pauvert, qui a entamé cette évolution. L'avocat chargé de la défense, Maurice Garçon, en a rendu compte dans *L'Affaire Sade* en 1957, un livre que Pauvert réédite en 1963, en même temps qu'un *Plaidoyer contre la censure*.<sup>19</sup> La stratégie mise en œuvre par la défense consistait à fournir une théorie qui rendrait possible de lire les contenus ésotériques de Sade en termes de valeurs exotériques, à conférer une valeur scientifique à la pornographie. Ainsi Georges Bataille, témoin invité par la défense comme un représentant de la philosophie, voyait dans certains passages sadiens quelque chose d'analogue « à des documents médico-légaux ».<sup>20</sup> En conséquence, la cour d'appel, qui cassa la première condamnation de Pauvert en reprenant l'argument de Bataille, fit des *Cent Vingt Journées* un document médico-légal pour la sodomie et la coprophagie, de *La Nouvelle Justine* un document de nécrophilie et de *La Philosophie dans le boudoir* un document de l'inceste.<sup>21</sup> Une approche qui confirme point par point ce qu'en 1904 déjà, le psychiatre berlinois Iwan Bloch, premier éditeur des *Cent Vingt Journées* sous le pseudonyme d'Eugen Dühren, voyait en l'œuvre de Sade : un recueil de perversions à l'usage des cliniciens, une *Psychopathia sexualis*.<sup>22</sup> L'ironie suprême du jugement prononcé, c'est que dans la perspective à la fois de la cour d'appel et des défenseurs de Pauvert, l'éditeur de Sade ne fut acquitté qu'au prix d'une réduction des œuvres au monde de la perversion sexuelle au sens médical du terme. Résultat paradoxal d'un procès pour « attentat aux mœurs par la voie du livre » dont le jugement est un acquittement qui confirme néanmoins le contenu pervers des livres en question !

Se plaçant au point de vue d'un intérêt pratique et utilitaire de la littérature, s'abstenant dans une large mesure de juger de la valeur culturelle de l'œuvre comme devant un objet d'art, il semble que la cour a fait sienne une idée de la littérature

<sup>19</sup> Maurice Garçon, *L'Affaire Sade, édition complète avec l'arrêt de la Cour d'appel. Contient notamment les témoignages de Georges Bataille, André Breton, Jean Cocteau, Jean Paulhan*. Paris, Pauvert, 1963. Maurice Garçon, *Plaidoyer contre la censure*, Paris, Pauvert, 1963.

<sup>20</sup> Voir Georges Bataille, *Œuvres complètes*, XII, *Articles* 2, Paris, Gallimard, 1988, p. 455 ; Garçon, *L'Affaire Sade, op. cit.*, p. 55 : « Les documents médico-légaux d'une part, les documents ethnographiques d'autre part, les documents historiques nous montrent que l'homme a toujours trouvé une satisfaction dans la contemplation de la mort et de la douleur. »

<sup>21</sup> Voir dans Garçon, *L'Affaire Sade, op. cit.*, les alinéas 20 ss. du jugement.

<sup>22</sup> Le livre fut en réalité publié à Berlin : *Les 120 Journées de Sodome ou l'Ecole du Libertinage per le Marquis de Sade; publié pour la première fois d'après le manuscrit original per le Dr. Eugène Dühren*, Club des Bibliophiles, Paris, 1904. Voir aussi Eugen Dühren (Iwan Bloch), *Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit. Mit besonderer Berücksichtigung der Sexualphilosophie de Sade's auf Grund des neu entdeckten Original-Manuskriptes seines Hauptwerkes Die 120 Tage von Sodom*, Berlin, Harrwitz, 1904. Sa *Psychopathia sexualis* connaît 8 éditions entre 1900 et 1917 : Eugen Dühren (Iwan Bloch), *Der Marquis de Sade und seine Zeit. Ein Beitrag zur Cultur- und Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit besonderer Beziehung auf die Lehre von der Psychopathia Sexualis*, Berlin, Hermann Barsdorf, 1900.

étonnamment dépassée et antimoderne. Les romans de Sade sont jugés pervers au sens clinique du terme, comme s'ils ne cherchaient point à nous provoquer sur le plan esthétique. Si *a posteriori* il n'y avait aucune raison pour condamner Pauvert, il fallait bien en trouver une pour l'acquittement. Le jugement ne saurait être confondu avec de la bonne critique littéraire, car en toute honnêteté, nous aurions bien sûr dû avouer au tribunal que même dans ses textes non licencieux, Sade provoque par la subversion dans les idées, par des excès dans la forme et la construction. La réinterprétation de l'ésotérique en termes de science n'a pas manqué de susciter l'indignation de lecteurs à la recherche d'effets de choc esthétiques que seule une lecture littéraire semble garantir. Ainsi Octavio Paz regrette que, sur le chemin parcouru « des catacombes aux universités », Sade soit devenu « un auteur inoffensif » :

« Il en va de même des innombrables variations et des pratiques atroces dont s'illustre sa doctrine : les voilà rangées au catalogue des perversions sexuelles ou des postures érotiques. En cessant de nous surprendre, elles cessent de nous scandaliser. »<sup>23</sup>

La publication de Sade dans la bibliothèque de la Pléiade constitue l'ultime consécration, l'entrée dans le canon de la grande littérature.<sup>24</sup> Le respect de la chronologie fait que, dans le même volume, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, le texte le plus sale et le plus violent de Sade, côtoient son roman grand public, *Aline et Valcour*, œuvre exotérique que le marquis publia sous son propre nom. Michel Delon, auteur de cette édition, présuppose toutefois une distinction nette entre textes implicites et explicites :

« ces volumes fourniront les textes les plus connus, dans le double registre, implicite et exotérique (*Aline et Valcour*, *Les Infortunes*) ou bien explicite et exotérique, d'aucuns diront pornographique (*Les Cent Vingt Journées*, *La Nouvelle Justine*, suivie de *l'Histoire de Juliette*). »<sup>25</sup>

Nous remarquons que les *Infortunes de la vertu* ainsi que *La Nouvelle Justine* et *l'Histoire de Juliette* sont classés dans deux catégories différentes, alors que les deux dernières œuvres ne sont que la réécriture de la première. Gallimard accueille deux textes obscènes partiellement identiques, *Justine* et son amplification *La Nouvelle Justine*, mais renonce à porter à la connaissance du public d'excellents textes sadiens non pornographiques comme les *Crimes de l'amour* dans leur intégralité, d'intéressants romans historiques, les meilleurs drames et récits brefs.

Si nous quittons le XX<sup>e</sup> siècle pour revenir à l'époque de Sade, nous voyons que l'auteur et son époque ne définissaient pas comme nous la littérature

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Un au-delà érotique: le marquis de Sade*, trad. par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard (coll. « Arcades »), 1994, p. 81.

<sup>24</sup> Voir Michel Delon, « Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade », in : *La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*, sous la dir. de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Paris, Presses universitaires de Vincennes (PUV), 1991, pp. 95-101.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 95.

licencieuse. Dans l'Antiquité grecque, le « pornographe » désignait tout d'abord un peintre voué à la représentation picturale du monde des prostituées.<sup>26</sup> En traduction littérale, c'était le graphiste de la prostituée. A l'époque de Sade, « pornographie » désignait encore un écrit sur la prostitution : ni obscène ni explicite, le *Pornographe ou Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées*, de Rétif de la Bretonne,<sup>27</sup> fait des propositions concrètes pour régler la prostitution. Il faudra donc appeler pornographique tout texte représentant une catégorie sociale spécifique, celle de la femme prostituée. Les cinq dialogues de *La Philosophie dans le boudoir*, explicites en ce qui concerne la description des actes sexuels, ne seraient pas pornographiques ; sans être obscène, le texte utopique enchâssé par contre, « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », mériterait cette appellation car il imagine une société basée sur la prostitution. Et ce qui fait finalement le plus scandale, tout d'abord du point de vue esthétique, c'est cette combinaison de dialogue obscène et de traité proposant des réflexions du plus grand sérieux.

La conception moderne de la pornographie qui la définit par le langage ou la représentation obscène explicite – « Représentation (par écrits, dessins, peintures, photos) de choses obscènes destinées à être communiquées au public »<sup>28</sup> –, fait donc problème et s'avère peu adaptée pour traiter l'œuvre de Sade. Mesurer la pornographie à l'aune de l'obscène, c'est présupposer des standards objectifs durables à travers les lieux et les temps. Or, il est évident que chaque époque et chaque culture voit d'une autre manière l'obscénité : des nations comme les Pays Bas, le Japon et l'Arabie Saoudite ne tomberont jamais d'accord sur sa définition.<sup>29</sup> L'obscène n'est d'ailleurs pas limité au langage explicite. En littérature, il peut s'exprimer sous forme allégorique. Comme le souligne Tzvetan Todorov, il y a dans le conte fantastique une ribambelle de thèmes grivois, voire obscènes, mais de manière cachée et allusive.<sup>30</sup>

Si nous voulions définir la littérature érotique selon les idées de Sade, classer ses textes en tenant compte de ses intentions, nous trouverions des critères possibles dans ses *Notes littéraires* : en ébauchant le projet d'un nouvellier sous le titre de *Boccace français*, le marquis désigne certaines nouvelles comme « érotiques sans mots » et les démarque des nouvelles « sans érotisme ».<sup>31</sup> Il est à

<sup>26</sup> Voir l'article « Pornographie » de Jeffrey Henderson in : Hubert Cancik et Helmut Schneider (éd.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, Metzler, 2001, t. 10, p. 167.

<sup>27</sup> Sade possédait l'ouvrage dans une réimpression de 1769 ; voir Alain Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », pp. 593-712 in : Maurice Lever (éd.), *Papiers de famille. Le marquis de Sade et les siens (1761-1815)*, Paris, Fayard, 1995, p. 620, numéro 86.

<sup>28</sup> Alain Rey (éd.), *Le Petit Robert*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1973, p. 1348.

<sup>29</sup> Gilles Mayné constate l'impasse des spécialistes qui veulent définir le terme ; entrée « obscénité » in Philippe Di Folco (éd.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 321.

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (collection « Points Essais »), 1970, chap. 8, « Les thèmes du tu », pp. 131-147.

<sup>31</sup> *Notes littéraires*, note 32, pp. 36-42 in *OC XI*, 37.

supposer que l'érotisme « sans mots » se situe à mi-chemin entre les textes « sans érotisme » et les textes érotiques 'avec mots', à savoir les textes anonymes pornographiques au langage ouvertement obscène. Il faudrait donc prévoir au moins trois catégories : les *Infortunes de la vertu* seraient, comme texte érotique « sans mots », situées à mi-chemin entre les textes totalement obscènes comme, d'un côté, le cycle de *Justine* et *Juliette* ainsi que *Les Cent Vingt Journées*, et, d'un autre côté, *Aline et Valcour*, *Isabelle de Bavière*, *La Marquise de Gange*, *Les Crimes de l'amour*, autant de textes exotériques. Il faut néanmoins souligner que des scènes érotiques « sans mots » se trouvent aussi dans cette dernière classe.

Concernant les intentions de l'auteur, nous trouvons significatif et problématique que les œuvres que Sade se vit contraint de renier à haute voix soient les seules à être lues aujourd'hui. Ce sont ces démentis d'auteur justifiant apparemment une bipartition de l'œuvre en textes avouables et inavouables qui semblent prêter un prestige supplémentaire aux derniers. Mais comme nous le verrons maintenant, les déclarations de l'auteur Sade ou de ses narrateurs principaux sont à prendre avec un grain de sel. Au-delà des protocoles de lecture officiels et affichés, il y a aussi des allusions, des échos subtils qui renvoient d'un texte à l'autre et appellent à lire l'un à la lumière de l'autre, et à saisir l'ensemble au deuxième degré. Grâce à ce jeu de miroirs, l'œuvre à l'allure éclatée entre créations officielles et créations inavouables forme un véritable système. Les démentis de Sade ne sont donc que des aveux par un détour.

Dans une lettre à son avocat Reinaud par exemple, souvent citée par la critique, le marquis oppose son roman *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, destiné aux lecteurs vertueux, à *Justine*, destinée à un public qui l'est moins :

« On imprime actuellement un roman de moi, mais trop immoral pour être envoyé à un homme aussi sage, aussi pieux, aussi décent que vous. J'ai besoin d'argent, mon éditeur me le demandait bien poivré, je le lui ai fait capable d'empester le diable. On l'appelle *Justine* ou les Malheurs de la vertu. Brûlez-le et ne le lisez pas, si par hasard il tombe entre vos mains, je le renie. Mais vous aurez bientôt le 'roman philosophique' ... » (Œ II, 1181).<sup>32</sup>

Michel Delon (Œ II, 1181) remarque qu'il « est de bonne guerre pour Sade de montrer au vertueux avocat que la misère le force à prostituer sa plume ». Il rapporte aussi que selon Lely, Sade voulait « dérober, aux yeux d'un ami bien-pensant, l'inquiétante nécessité métaphysique qui avait présidé à sa composition ». Ces commentaires semblent exclure toute complicité entre les deux hommes. Mais si par contre l'injonction de brûler ce livre constituait une publicité ? Pourquoi Sade en cite-t-il le titre s'il s'agit de le renier ? Sur le marché des livres interdits, obtenir une condamnation ou condamner un livre pouvait lui attirer de la clientèle. L'entourage de Sade pratiquait d'ailleurs l'auto-condamnation à but publicitaire : dans *Les Etrennes*

<sup>32</sup> Le sigle Œ suivi de chiffres romains et arabes renvoie respectivement au tome et à la page des Œuvres de Sade dans la bibliothèque de la Pléiade : D. A. F. de Sade, *Œuvres* I et II, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1990 et 1995 ; *Œuvres* III, éd. par Michel Delon et Jean Deprun, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1998.



de l'Institut de 1799, Charles Joseph Colnet du Ravel condamnait *La Nouvelle Justine*, œuvre dont il était lui-même l'imprimeur !<sup>33</sup> Quant au « sage », « pieux » et « décent » avocat, pourquoi ne pas voir en lui un complice, étant donné qu'en 1778, il fit le messenger dans un commerce de billets doux entre Sade et son amante ?<sup>34</sup>

Le problème de la sincérité se pose de manière plus pressante encore lorsque nous sommes en face d'une œuvre de fiction anonyme. Comme le note Jean Deprun, *La Philosophie dans le boudoir* « naquit sous le double signe de l'aveu et du camouflage. 'Œuvre de l'auteur de Justine' : aveu. 'Œuvre posthume' : masque mettant à l'abri l'auteur, bien vivant, d'*Aline et Valcour* » (Œ III, 1265). Le projet tardif des *Journées de Florbelle*, qui décrit le plan d'un ouvrage aujourd'hui perdu, réitère l'aveu voilé de *La Philosophie dans le boudoir*. Ce sont les paroles de l'auteur Sade : « Cet ouvrage commence par un programme de frontispice, un avis d'éditeur fort court, et contenant l'éloge de l'auteur et l'aveu formel qu'il est de l'auteur de *Justine* [...] » (OC XI, 67).<sup>35</sup> Dans *La Nouvelle Justine* en revanche, le marquis revient sur sa stratégie de camouflage : le chapitre XIX brosse le portrait d'un « gros abbé » qui « lisait, sur un canapé, *La Philosophie dans le boudoir* » (Œ II, 1058). L'éditeur fictif inventé par Sade précise dans une note que le dialogue anonyme est dû au même auteur. L'éditeur ne dit pas que celui-ci est en vie. Mais le fait que paraissent de nouvelles œuvres auparavant inconnues, cela devrait rendre attentif à la mystification.

Sade imagine d'ailleurs une véritable mascarade dès l'« Avis de l'éditeur » qui présente ainsi la nouvelle version du livre :

« Le manuscrit original d'un ouvrage qui, tout tronqué, tout défiguré qu'il était, avait néanmoins obtenu plusieurs éditions, entièrement épuisées aujourd'hui, nous étant tombé entre les mains, nous nous empressons de le donner au public tel qu'il a été conçu par son auteur, qui l'écrivit en 1788. Un infidèle ami, à qui ce manuscrit fut confié pour lors, trompant la bonne foi et les intentions de cet auteur, qui ne voulait pas que son livre fût imprimé de son vivant, en fit un extrait qui a paru sous le titre simple de *Justine* ou les Malheurs de la Vertu, misérable extrait bien au-dessous de l'original, et qui fut constamment désavoué par celui dont l'énergique crayon a dessiné la *Justine* et sa sœur que l'on va voir ici. [...] »

Nous certifions, au reste, que dans cette édition tout est absolument conforme à l'original que nous possédons seul: coupe de l'ouvrage, scènes libidineuses, systèmes philosophiques, tout s'y trouve ; les gravures même ont été exécutées

<sup>33</sup> Selon la notice de Michel Delon (Œ II, 1262).

<sup>34</sup> Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991, pp. 313 et 322-324. Voir aussi, concernant la lettre citée, p. 424 : « En fait, *Justine* n'est pas tout à fait une œuvre de commande, ainsi que le suggère la lettre à Reinaud. Sade [...] en avait rédigé la première version à la Bastille [...]. Ce n'était alors qu'un mince récit de 138 pages [...]. L'année suivante, le manuscrit s'étant enrichi de nouveaux développements, Sade résolut de considérer *Les Infortunes de la vertu* comme un roman à part entière. Lorsqu'il vint le proposer à l'éditeur Girouard, celui-ci vit sans doute le parti qu'il pouvait tirer d'un tel sujet et pria l'auteur d'ajouter de nouvelles aventures. Sade ne se fit pas prier [...] »

<sup>35</sup> Par OC nous renvoyons désormais aux *Œuvres complètes* de Sade publiées aux éditions Pauvert : *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. XI, éd. par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1991, note 1, p. 67. C'est Sade qui écrit.

d'après les dessins que l'auteur avait fait faire avant sa mort, et qui étaient annexés à son manuscrit. » (CE II, 393 s.)

La première version, *Justine*, n'aurait été qu'un résumé publié par un plagiaire, un « infidèle ami ». Lorsque l'éditeur fictif passe la parole au narrateur principal, celui-ci affiche sa sincérité totale en dévoilant la version précédente de *Justine* comme une hypocrisie : « nous ne le déguisons *plus* [...] »<sup>36</sup> (CE II, 396). Mais dans la promesse de *ne plus* rien cacher, celui-ci s'attribue en fait la paternité de *Justine*, où il – le même auteur – aurait *encore* caché des choses. Manière d'assumer après coup un mensonge que l'éditeur fictif attribuait à l'infidèle ami. Le livre *Justine* désavoué comme édition pirate est de ce fait clairement avoué comme faisant partie de l'œuvre authentique d'un même auteur.

Que *La Nouvelle Justine* renvoie à la *Philosophie dans le boudoir* ou *Justine*, rien d'étonnant à cela. Mais des renvois implicites se trouvent également entre œuvres exotériques et celles ésotériques, comme nous le verrons maintenant. Dans *l'Idée sur les romans* qui ouvre les onze nouvelles des *Crimes de l'amour* publiées en 1801, Sade réagit aux différentes accusations dont il faisait l'objet ; notamment celle d'avoir écrit des textes licencieux. Sade essaie d'établir une espèce d'inventaire officiel de son œuvre. Il y dénonce les copies d'*Aline et Valcour*, plagats cités avec leur titre exact, mais renie aussi *Justine*, dont le titre est abrégé par une lettre majuscule :

« Qu'on ne m'attribue donc plus, d'après ces systèmes, le roman de J : jamais je n'ai fait de tels ouvrages, et je n'en ferai sûrement jamais; il n'y a que des imbéciles ou des méchants qui, malgré l'authenticité de mes dénégations, puissent me soupçonner ou m'accuser encore d'en être l'auteur, et le plus souverain mépris sera désormais la seule arme avec laquelle je combattrai leurs calomnies. ».<sup>37</sup>

Cette récusation énergique, la dernière phrase de toute la préface, a beaucoup de poids. Il semblerait que non seulement la préface mais aussi l'ensemble des nouvelles doive se lire comme un cinglant démenti. Mais le rejet de *Justine* au point culminant de cette préface, c'est aussi, pour l'auteur, une possibilité de soigner sa marque et de faire parler de lui, par un appel à de nouvelles accusations qui contrediraient son démenti. Sade a intérêt à relier les *Crimes de l'amour* au scandale de *Justine* ; tout d'abord pour des raisons publicitaires et commerciales, mais aussi comme clin d'œil au public averti, qui saura lire l'œuvre exotérique au deuxième

<sup>36</sup> Nos italiques.

<sup>37</sup> Nous utiliserons en parallèle deux éditions critiques des *Crimes de l'amour*. La première a été publiée par Michel Delon dans la collection « Folio », et comprend avec l'« Idée sur les romans » un choix de cinq nouvelles (« Faxelange », « Florville et Courval », « Laurence et Antonio », « Ernestine », « Eugénie de Franval ») : voir D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1987. Nous utiliserons le sigle CdA suivi d'un petit (a) pour renvoyer à cette édition, et petit (b) pour l'édition complète suivante, dont nous donnerons aussi le texte dans nos citations : D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, éd. par Eric Le Grandic, introd. de Michel Delon, Paris, Zulma, 1995. Pour la phrase en question, voir CdA a 51 et b 33.

degré, et reconnaître qu'elle ne se veut pas aussi innocente qu'il paraîtrait à un lecteur naïf.

Sade attire d'ailleurs l'attention sur ce qui le trahit le plus : les « systèmes » fort semblables d'un texte à l'autre.<sup>38</sup> Rapprochons la fin de *Justine* de la dernière nouvelle des *Crimes de l'amour*. Si ce dernier recueil s'ouvre sur le reniement de *Justine*, il se termine par une nouvelle, « Eugénie de Franval », qui aboutit à l'image « d'éclairs qui sillonnent la nue » (*CdA* a 377 et b 482). C'est dans cette ambiance qu'une jeune fille vertueuse morte d'empoisonnement est mise au tombeau. Cela rappelle le passage final du roman ésotérique, dans lequel la vertueuse Justine est abattue par « le feu du ciel » qui « agite les nues » (*Œ* II, 388). Les deux textes décrivent le caractère sublime de ce tableau en termes presque identiques : dans « Eugénie de Franval », il « semble que ce soit le deuil éternel de la nature » (*CdA* a 377 et b 482), alors que dans *Justine*, « il semblait que la nature ennuyée de ses ouvrages, fût prête à confondre tous les éléments » (*Œ* II, 388). A chaque fois, la foudre s'accompagne d'une personnification de la nature, capable de sentiments dysphoriques tels que deuil et ennui.

Par son titre, le même récit jette aussi un pont vers *La Philosophie dans le boudoir*, où apparaît une autre jeune fille vicieuse sous le nom d'Eugénie. Eugénie de Franval et Eugénie de Mistival ont toutes les deux été séduites par des libertins et instruites par eux dans la débauche. Si dans *Les Crimes de l'amour* Eugénie assassinera sa propre mère, Mme de Franval, l'Eugénie de *La Philosophie dans le boudoir* songe à tuer sa mère, Mme de Mistival, en la lardant de « mèches de soufre » (*Œ* III, 174). La ressemblance existe jusque dans les patronymes nobles à la désinence « -val ». Le dernier texte des *Crimes de l'amour* que Sade a signé de son nom contient donc l'aveu indirect de deux ouvrages licencieux publiés sans signature.

Les lecteurs contemporains ne s'y trompèrent pas.<sup>39</sup> Eux aussi ont été sensibles à l'identité des « systèmes » de Sade entre textes avoués et textes anonymes attribués : Villeterque rebondit sur un passage de l'*Idée sur les romans* qui n'est qu'un résumé de *Justine* sous la devise de la « vertu terrassée par le vice ». Le *Journal de Paris* et la *Décade philosophique* suivent Villeterque dans son attribution.<sup>40</sup> Et le lecteur contemporain le plus perspicace de Sade, Rétif de la Bretonne, abolit les frontières entre exotérique et ésotérique en plaçant le roman *Aline et Valcour* au beau milieu de la pornographie de *Justine* et du *Boudoir* :

<sup>38</sup> L'inconséquence des reniements sadiens est aussi remarquée par Caroline Warman, *Sade : from Materialism to Pornography*, Oxford, Voltaire Foundation (SVEC), 2002 p. 127 : « His actual denial (a lie) sits next to a description of his work which is accurate and itself gives the lie to his denial. »

<sup>39</sup> Voir les annexes publiés par Michel Delon dans l'édition « folio » in *CdA* a.

<sup>40</sup> Voir *CdA* a 39 et b 27 pour le passage des *Idée sur les romans* et *CdA* a 400-410 pour les comptes rendus. Un aperçu plus complet des attributions multipliées à Sade dès 1794 a été fourni par Jean-Jacques Pauvert, « Editer Sade, histoire d'un combat de deux siècles », in Béatrice Didier et Jacques Neefs : *La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*, Paris, Presses universitaires de Vincennes (PUV), 1991, pp. 73-93, plus particulièrement pp. 83-85.

« Personne n'a été plus indigné que moi des sales Ouvrages de l'infame D.fds ; c'est-à-dire de *Justine*, *Aline*, le *Boudoir*, la *Theorie du Libertinage*, que je lis dans ma prison. »<sup>41</sup>

### 1.3 Une hypothèse, l'œuvre sadienne comme parodie

Il nous importait d'évoquer ici quelques positions dans la critique sadienne, et de problématiser déjà la réduction à l'immoralisme. Nous pouvons maintenant annoncer en quoi nous désirons nous en démarquer. L'étude que nous présentons ici se défend toute réduction. Nous avons pour objectif de développer une approche qui soit capable de rendre compte de la duplicité apparente, voire des contradictions dans l'œuvre sadienne. La solution consiste à se placer à un point de vue supérieur, c'est-à-dire au deuxième degré, mais sans réduire l'œuvre à un seul sens ou un sens allégorique trop spécifique. Ce faisant nous serons même en mesure d'expliquer les contradictions de la critique sadienne, de montrer comment des interprétations diamétralement opposées découlent de traits divergents attestés et attestables dans l'œuvre sadienne, mais saisis au pied de la lettre et hors contexte.

Nous suivrons une intuition de Simone de Beauvoir, qui dès 1955, lorsqu'elle publiait *Faut-il brûler Sade ?*, formulait l'hypothèse d'une nature parodique du texte sadien.<sup>42</sup> Il nous semble en effet que seule une lecture parodique de l'œuvre dans son ensemble permet d'expliquer ce qui, chez Sade, autorise à la fois des interprétations allant pour ou contre la morale, pour ou contre la philosophie, pour ou contre les Lumières, pour ou contre la femme, pour ou contre la liberté, etc. Sade s'est auto-parodié à plusieurs reprises, de manière à créer des contradictions logiques patentes : ce que l'on oublie trop souvent dans ce contexte, c'est de rendre compte de la nature littéraire de l'œuvre. Rien n'empêche les contradictions dans la fiction et dans le discours métaphorique : l'interprétation peut en tirer du sens, reconstruire un effet, découvrir des stratégies de manipulation. En lisant le texte au deuxième degré, il apparaît que des contradictions apparentes font sens à l'intérieur d'une stratégie d'inversion ou de caricaturisation parodique. Car la parodie est elle-même un procédé double : elle modifie, renverse, chamboule, certes, mais c'est toujours en sélectionnant des traits de l'original, qu'elle conserve et peut même renforcer. Nous expliquerons plus loin la possibilité de parodier sans inversion des valeurs, par une imitation fidèle mais grossière et caricaturale.

Il s'entend que nous ne traitons pas la parodie comme un procédé léger et comique, inférieur dans la hiérarchie des genres et des procédés littéraires. Nous

<sup>41</sup> Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *L'Anti-Justine ou Les Délices de l'amour*, par M. Linguet, au Palais-Royal, chez feu la veuve Girouard, 1798, p. 3 ; la *Théorie du libertinage* est un extrait des *Journées de Florbelle* de Sade, que Rétif de la Bretonne lut sous la forme d'un manuscrit perdu plus tard et qu'il cite dans *Monsieur Nicolas*. Voir la préface de Jean-Jacques Pauvert aux « Notes pour les Journées de Florbelle », OC XI, 61.

<sup>42</sup> Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, op. cit.

proposons ici un développement de l'idée de parodie « sérieuse » suggérée par Gérard Genette.<sup>43</sup> Ce constat qui place la parodie au cœur de la grande littérature permet aussi de comprendre que notre interprétation ne consistera pas à nier tout sens dans l'œuvre de Sade : cela reste une œuvre profonde non pas malgré la parodie, mais grâce à la parodie.

La parodie est d'ailleurs un des grands procédés à l'époque des Lumières. Dans le domaine de l'art dramatique, la parodie pouvait servir à rentabiliser la scène grâce à une multiplication des pièces à peu de frais, par autant de récritures parodiques : celles-ci permettaient de faire payer le même public une deuxième et une troisième fois. Gustave Lanson a été le premier à présenter la parodie théâtrale au XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>44</sup> Mais, comme nous l'avons dit, l'époque ne limitait pas la parodie à un public populaire comme celui du théâtre de la foire, et elle n'était pas toujours la conséquence d'un jeu ni même toujours motivée par le besoin d'argent. En dehors du théâtre, la parodie s'attaquait de préférence aux matières épiques, en première ligne aux poèmes homériques ; que l'on songe au *Télémaque travesti* et à l'*Homère travesti* de Marivaux (1715-1716). Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la parodie entame son expansion sur tout le domaine de la littérature : Fougeret de Monbron par exemple chatouille Voltaire avec *La Henriade travestie* (Berlin 1745), l'abbé Du Laurens s'attaque à l'*Emile* de Rousseau avec *Irmice ou la fille de la nature* (La Haie 1765). Nous voyons que des philosophes ont manié la parodie. Montesquieu en use dans les *Lettres persanes*. Voltaire parodie les récits bibliques, dans de nombreux textes ; et comme le démontre Gérard Genette, Diderot pratique la parodie avec une « continuation infidèle », le *Supplément au Voyage de Bougainville*.<sup>45</sup>

Il devient même possible de persifler des classes entières de textes anonymes, un genre en tant que tel, peu importe qu'il soit majeur ou mineur : à l'instar de Sterne, Diderot parodie le roman dans *Jacques le fataliste* et en 1799, un certain Bellin de La Liborlière publie *La Nuit anglaise*, une parodie du genre populaire du roman gothique.<sup>46</sup> Deux formes fragmentaires importantes à l'époque, lettres et articles dans les genres épistolaire et encyclopédique, se prêtent de manière idéale au recyclage de textes par leur forme ouverte : ils conviennent de ce fait aussi à la citation détournée et partant à la parodie. Diderot lui-même avoue que certains « renvois » dans l'*Encyclopédie* sont « satyriques » : dans la mesure où ils font appel à des termes « burlesques », ils sont intimement liés à des procédés traditionnels de la parodie.<sup>47</sup> Nous pourrions récrire l'histoire de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle en la

<sup>43</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1982.

<sup>44</sup> Gustave Lanson, « La Parodie dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle », pp. 261-294 in : id., *Hommes et livres. Etudes morales et littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et C<sup>ie</sup>, 1895. Pour une contribution plus récente, on consultera Sylvain Menant, Dominique Quéro (éd.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

<sup>45</sup> Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 277-279.

<sup>46</sup> Léon François Marie Bellin de La Liborlière, *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis, 2006.

<sup>47</sup> Article « ENCYCLOPEDIE », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780*. Stuttgart –

reliant à la lumière de la parodie : il semble qu'au cours de cette période, la littérature use et abuse du principe d'imitation au cœur de la poétique classique des règles de l'Ancien régime pour arriver à un principe d'imitation oblique qui entame la dissolution du vieux système, révolution parachevée plus tard par les romantiques et coïncidant avec la liquidation même du genre parodique.<sup>48</sup>

Le point de vue adopté nous oblige donc à lire Sade de manière intertextuelle et interdiscursive. Il faudra étendre le champ des cibles de la parodie sur des séries de textes anonymes, sans exclure les genres non littéraires voire les discours de tradition orale.<sup>49</sup> S'il est vrai que tout texte peut être perçu comme intertextuel, la parodie ne dépend pas pour autant de l'impression du lecteur : nous nous intéresserons seulement à l'intertextualité au sens restreint, à ce que Gérard Genette appelle « hypertextualité », le terme d'« hypertexte » étant synonyme pour nous du texte imitateur et parodique, le texte sous-jacent, c'est-à-dire le modèle et la cible de la parodie, étant désigné par le terme d'« hypotexte ».

Il ne sera pas question de suivre l'idée d'un « plagiat par anticipation », proposée par Pierre Bayard,<sup>50</sup> qui abolit la chronologie et met l'histoire littéraire sens dessus dessous : la parodie a non seulement besoin de ressemblances de forme et de fond entre hypotexte et hypertexte, il faut présupposer un lien direct entre les deux. Il faut qu'un hypotexte ait fait partie du vécu historique d'un auteur pour qu'on puisse le lire comme hypertexte. Concrètement, si Sade ne pouvait pas disposer d'un texte publié de son vivant, et s'il ne pouvait pas connaître un discours de son époque d'après ce que nous enseigne la recherche actuelle, il ne peut être question de parodie. C'est pourquoi nous n'aurions pu entreprendre notre travail sans les informations bibliographiques qu'a fournies Hans-Ulrich Seifert dans sa thèse, ainsi qu'Alice Laborde et Alain Mothu, et sans les annotations de Michel Delon et Jean Deprun dans la bibliothèque de la Pléiade.<sup>51</sup> Seule une combinaison de lectures immanentes et transcendantes, d'analyse textuelle et d'histoire nous semble adaptée à la problématique de la parodie chez Sade. Nous mesurerons toute théorie au mètre-étalon du bon sens, qu'Antoine Compagnon, dans son *Démon de la théorie*, avait raison d'opposer aux aspirations irrédentistes de toute école critique.<sup>52</sup>

Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966, t. 5, p. 643. En parlant du risque de tomber dans la « pasquinade », Diderot se montre cependant peu favorable aux « renvois satyriques ». La « pasquinade » est une représentation parodique des faits d'Hercule, Pasquin étant le nom burlesque de ce héros.

<sup>48</sup> Nous confrontons poétique classique et moderne dans les chapitres 4.1-5.

<sup>49</sup> Il est en effet possible de parodier un mythe, une chanson ou une prière, des textes ou discours connus indépendamment de leur disponibilité sous forme imprimée.

<sup>50</sup> Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

<sup>51</sup> Hans-Ulrich Seifert, *Sade : Leser und Autor. Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D.A.F de Sade*, Frankfurt a. Main, Lang, 1983 ; Alice M. Laborde, *La Bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine, 1991 ; Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 593-712.

<sup>52</sup> Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Nous pourrions donc nous limiter au domaine des textes et des discours, et faire abstraction de la biographie de Sade. Nous observons qu'une des contradictions des interprétations de son œuvre, c'est que surtout les défenseurs d'approches théoriques et philosophiques procèdent par un double mouvement : ils décontextualisent en oubliant que Sade dialogue avec les textes et les théories de contemporains et prédécesseurs, et ils recontextualisent de manière très sélective en faisant de son œuvre le reflet de certains éléments de sa biographie. Aussi l'explication biographique se prête-t-elle de manière idéale pour combler les lacunes de la théorie. Etant donné le caractère de la parodie, il nous semble malaisé de psychanalyser Sade à travers ses textes : la psychanalyse nous semble difficile à concilier avec un procédé qui exprime aussi peu le soi que la parodie. L'analogie entre inconscient et second degré ne convainc pas. Le second degré relève d'un choix bien moins inconscient ; il est même possible d'y voir un degré extrême de conscience, dans la mesure où la parodie peut révéler des traits structurels ou stylistiques enfouis dans les profondeurs subtiles d'un hypotexte : par son manque même d'objectivité, la parodie révèle et fait exister des traits imperceptibles sans elle. Sa subjectivité consiste moins en ce qu'elle dévoile sous une transformation, mais dans le choix de ce qu'elle décide de supprimer pour mieux révéler. Car la caricature même possède une valeur de vérité par les propriétés bien réelles qu'elle choisit de grossir.

Le point de vue de la parodie nous empêchera de souscrire à d'autres interprétations, souvent réductrices et anachroniques : il deviendra difficile de réduire Sade à une quelconque tendance politique, de gauche ou de droite. Il faudra alors critiquer ceux qui ont voulu faire de notre auteur un apôtre de la libération sexuelle, voire de la libération de la femme ou un apôtre de la liberté absolue, comme le voulaient les surréalistes et Bataille à la suite de Guillaume Apollinaire ; même si on a en effet utilisé son mythe à cet effet. Il faudra aussi critiquer ceux qui ont voulu réduire Sade à l'univers satanique,<sup>53</sup> ou en faire un prophète de la société totalitaire, du fascisme et du nazisme.<sup>54</sup> Au marquis de Sade comme apôtre de la transgression, on opposera l'image d'un Sade, imitateur au moyen de la parodie. Il est par contre vrai que la parodie se plaît dans les effets choquants ; il est aussi vrai qu'en elle une tendance au persiflage peut favoriser la critique de la morale et des idéologies des temps qui courent.

L'opposition entre les deux images traditionnelles, « divin » marquis ou auteur exécrable, est dénuée de sens pour notre propos. Nous verrons un vaste éventail de transformations très variées qui, peu importe la nature de l'hypotexte, contribuent à former les mêmes effets parodiques. Cette variation incessante d'opérations que Sade applique à sa matière dans un but précis nous a inspiré notre titre : Sade fait flèche de tout bois. Mais il ne tire pas à l'aveuglette : son œuvre se révèle à nous

<sup>53</sup> Cette lecture est souvent suggérée par un rapprochement entre Gilles de Rais et Sade, par exemple chez Huysmans : voir Joris-Karl Huysmans, *Œuvres complètes*, t. XII, *Là-bas*, Genève, Slatkine reprints, 1972, pp. 85 s.

<sup>54</sup> Voir plus loin notre chap. 2.1.

dans une grande cohérence thématique et poétologique. Nous ne pouvons pas suivre Annie Le Brun pour rejeter le théâtre apparemment anodin du marquis à cause de l'écart incommensurable qui le distinguerait de ses textes sulfureux.<sup>55</sup> Il n'est pas légitime de séparer la graine de l'ivraie pour ne pas troubler l'image traditionnelle de l'auteur ou sauver une interprétation. Nous fournissons ici une lecture intégrale en raison du lien profond qui relie tous les textes, connus et moins connus. Si un texte exotérique et anodin cache souvent des messages subversifs, l'obscénité peut à son tour cacher des hypotextes appartenant à des discours « sérieux » comme la religion ou la médecine. Cela est typique de Sade. D'un point de vue esthétique, Sade nous présente une œuvre paradoxale, où la littérature se constitue aussi par ce qui se situe en dehors du canon des genres et des œuvres, par ce qui, à la limite de la littérature, colle de plus près soit à la paralittérature soit à la non-fiction. A l'époque de Sade, on ne peut pas exclure du domaine littéraire les ouvrages historiques, les documents utilitaires comme les manuels, les dictionnaires, les encyclopédies.<sup>56</sup> Oui, répondrons-nous à ceux qui cherchent un quelque réel, des savoirs scientifiques ou philosophiques chez Sade : oui, ces savoirs sont présents dans l'œuvre sadienne, mais au deuxième degré. Ils assument une autre fonction et ne signifient rien à eux seuls, en dehors du contexte. Si la critique littéraire a largement discuté l'importance des savoirs et de la philosophie (surtout matérialiste) dans l'œuvre du marquis, nous serons amené à mettre en évidence l'importance d'autres savoirs, ayant pour objet les croyances, les religions, le folklore, l'histoire en général. Car l'histoire, au sens large qu'avait ce mot à l'époque de Sade, n'excluait pas en principe l'« histoire » naturelle ; aussi l'historiographie soulevait-elle des problèmes éminemment littéraires, auxquels la poétique des règles du XVIII<sup>e</sup> siècle apportait des réponses valables aussi pour les ouvrages de fiction : il fallait respecter des bienséances, rester dans le vraisemblable. Les lettres – dont l'histoire et l'histoire de la nature faisaient partie intégrante – étaient unies dans le but commun de plaire et instruire, en combattant tout ce que le siècle éclairé des Lumières classait dans le repoussoir de la « fable ».

Homme de son époque sous cet égard aussi, homme des Lumières, Sade semble lui-même vouloir faire place nette de toutes les fables du passé, des croyances, de la tradition, à travers la parodie. Mais tout discours critique est condamné à rendre, c'est-à-dire reproduire d'une manière ce qu'il est censé

<sup>55</sup> Le Brun, « Les petits et grands théâtres du marquis de Sade », *art. cit.*

<sup>56</sup> Sade aime se documenter. Selon Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade », *art. cit.*, il possédait des dictionnaires de chirurgie (voir le 203 dans la numérotation de Mothu) et de chimie (204), des ouvrages de médecine et d'hygiène avec des conseils pratiques concernant les bonnes manières ou le bonheur, comme l'*Avis aux gens de lettres et aux personnes sédentaires sur leur santé* (244) et *L'Onanisme* (243) de Tissot, un *Art de se tranquilliser* (245), des *Devoirs des personnes de qualité* (247), un *Manuel des champs* (252), des guides spirituels comme *La Vie des vierges* (1), *Les Mœurs des chrétiens* (2), *La Religion de l'honnête homme* (5), des douzaines de guides touristiques et artistiques, sous les titres de *Description*, *Voyage* ou *Guide* (191, 192, 418), et le *Voyageur français* (193). Les exemples de supplices, Sade ne les tirait pas seulement de plus d'une centaine d'ouvrages historiques et du *Manuel des inquisiteurs* (14), mais encore des *Vies des saints* (393) ou du *Traité des délits et des peines* (249) de Cesare Beccaria.



dénoncer, dégrader ou amender. Cette vérité vaut d'autant plus pour un procédé mi-hommage mi-réprimande que la parodie qui ne transforme, magnifie ou blâme jamais sans imiter. Les idées et les savoirs mêmes des Lumières – comme la justice, l'utilité, le progrès – peuvent tomber, chez Sade, dans la catégorie repoussoir de la fable, de sorte que la parodie se retourne contre elle-même, et que la révolution littéraire dévore les enfants dont elle accouche. Qu'il soit symptôme dans l'œuvre ou sa cause, le dépassement des Lumières se fait jour dans un passéisme partiellement visionnaire. La parodie, nous semble-t-il, ne donne pas seulement une fonction littéraire et un sens à une combinaison de genres et de discours aussi divergents chez Sade, c'est elle aussi qui permet de comprendre la dialectique des Lumières chez cet auteur entre deux siècles.

Nous précisons encore que nous ferons abstraction du parcours chronologique de la vie de Sade et de l'ordre de composition de ses œuvres. L'évolution de cet auteur qui n'a cessé de se répéter nous paraît minimale. La manie d'écrire a conduit Sade à rédiger plusieurs fois un même livre dans sa carrière : le cycle des sœurs Justine et Juliette n'en forme qu'un exemple.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Voir comment Sade reprend, à plusieurs décennies de distance le scénario de « L'heureuse feinte » dans *La Marquise de Gange*. Nous comparons les versions au chap. 6.4.5.

## **II**

### **DE LA PHILOSOPHIE À LA PARODIE**



« Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'Etat, langue officielle (la psychanalyse aujourd'hui, qui se veut maîtresse du signifiant, de la métaphore et du jeu de mots). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur. (Y a-t-il une chance pour la philosophie, elle qui forma longtemps un genre officiel et référentiaire ? Profitons du moment où l'anti-philosophie veut être aujourd'hui langage du pouvoir.) »<sup>58</sup>

GILLES DELEUZE

## 2.1 Sade philosophe dans l'histoire de sa réception

Par la suite, nous critiquerons des approches qui se veulent théoriques et pour lesquelles la caractérisation de Sade comme « philosophe » constitue la pierre de touche argumentative. Plusieurs courants de pensée placés sous le signe de la « théorie » au XX<sup>e</sup> siècle insistèrent sur une préusposée philosophie de Sade ; ce qui est significatif, c'est qu'ils le firent aussi dans le but de remplacer la philosophie traditionnelle, désuète à leurs yeux, par une approche nouvelle et totalement autre. C'est notamment le cas pour la « théorie critique » de l'école de Francfort, fondée par Adorno et Horkheimer. Comme Horkheimer le déclare dans son article programmatique de 1937, « Théorie traditionnelle et théorie critique », les sciences et surtout la philosophie théorique telle qu'elle était enseignée dans les universités se seraient mises au service de la société en place, appuyant consciemment ou inconsciemment l'ordre bourgeois et ses injustices.<sup>59</sup> C'est d'ailleurs justement dans la mesure où une certaine philosophie est rejetée qu'un marginal de la pensée comme Sade devenait intéressant, non seulement pour Adorno et Horkheimer, les pères marxissants de la « théorie critique ». En France, nous observons cette tendance auprès des représentants du « Collège de sociologie », et notamment auprès de deux spécialistes de Sade, Georges Bataille et Pierre Klossowski. Nous la constatons encore chez un inspirateur de la théorie littéraire postmoderne, Jacques Lacan : son rapport avec la philosophie est tellement problématique que son principal adepte contemporain, le philosophe Slavoj Žižek, se voit contraint de corriger le tir, en essayant de nuancer le maître à propos de l'article « Kant avec Sade ».<sup>60</sup> Qu'il s'agisse de le prendre au sérieux (comme le firent Adorno et Horkheimer, Bataille et

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 50.

<sup>59</sup> Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, trad. par C. Maillard et S. Muller, Paris, Gallimard, 1974, pp. 15-79. Horkheimer précise le rapport de la théorie critique avec la philosophie dans un « Appendice » rédigé en 1937 également : la « théorie traditionnelle » contre laquelle s'oppose la théorie critique comprend toutes les philosophies et toutes les sciences fondées dans le dualisme sujet-objet défini par le *Discours de la méthode* de Descartes (*ibid.*, pp. 80 ss.). Voir aussi Eric Marty, *Pourquoi le XX<sup>e</sup> siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, 2011, pp. 45 ss.

<sup>60</sup> Slavoj Žižek, « Kant and Sade : the Ideal Couple », pp. 12-25 in : *Lacanian Ink* 13 (1998).

Klossowski) ou de le rejeter (comme le fit Lacan),<sup>61</sup> le caractère de Sade comme philosophe n'est jamais mis en question. Bien sûr, nous serons amené à demander ce qui persiste d'une « philosophie » de Sade ou d'une théorie de son œuvre une fois que la nature fondamentalement parodique de son écriture aura été établie.

Notre présentation suivra un ordre chronologique approximatif. Nous proposons de distinguer trois périodes dans la réception philosophico-théorique de Sade : la première est inaugurée par des textes écrits dans le contexte de la Deuxième Guerre Mondiale. Un essai de l'anthropologue et psychanalyste anglais Geoffrey Gorer, publié d'abord en 1934 (*The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade*) fit connaître Sade à Adorno et Horkheimer, par le biais d'un compte rendu d'Erich Fromm.<sup>62</sup> Horkheimer et Adorno publient leur *Dialectique de la Raison* en 1947, l'année même où, en France, Pierre Klossowski lance *Sade mon prochain*.<sup>63</sup> La deuxième phase à partir des années 60 s'ouvre avec l'essai cité de Lacan, « Kant avec Sade » (1963). C'est aussi à cette époque que les œuvres pionnières des années quarante sont rééditées ; *Sade mon prochain* est republié sous forme augmentée en 1967. Adorno et Horkheimer republient eux-mêmes leur *Dialectique* en l'année 1969. L'essai lacanien reparaît au moins cinq fois, deux fois en 1966, et une fois encore en 1971 et 1980.<sup>64</sup> Le livre de Gorer est à son tour réédité à plusieurs reprises, parallèlement aux rééditions et réimpressions de la *Dialectique* et de *Sade mon prochain*. Elle réparaît d'abord en Angleterre en 1953, sous le titre *The Ideas of the Marquis de Sade*, puis aux Etats-Unis en 1963, puis en livre de poche dans les années qui suivent (au moins trois tirages en 1964, 1965, 1967), et même en version *reprint* en 1978.<sup>65</sup> Le fait qu'au cours des années 60 et 70, « penser » Sade comme un philosophe constitue une véritable mode ne manque pas de susciter quelques critiques, quelques nuances, dont nous ferons aussi état. Mais ces réactions à la théorisation outrée de Sade ne s'imposent finalement pas : à cette époque, la théorie littéraire est en gloire.

<sup>61</sup> La question du sérieux est posée différemment par Eric Marty. Nous nous trouvons en accord avec lui lorsqu'il dit que Lacan réduit Sade « à une impuissance insignifiante » (Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, op. cit., p. 264.

<sup>62</sup> Erich Fromm, compte-rendu de « Geoffrey Gorer: *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade* », pp. 426s. in : *Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934).

<sup>63</sup> Pierre Klossowski, *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris, Seuil, <sup>1</sup>1947, <sup>2</sup>1967.

<sup>64</sup> Selon le site Internet de l'Association des jeunes chercheurs en psychopathologie et psychanalyse, qui publie « Kant avec Sade » à l'adresse <http://aejcpp.free.fr/lacan/1962-09-00.htm> (novembre 2005), l'article de Lacan parut dans l'ordre suivant : « le texte de 63 publié dans *Critique*, celui des *Écrits* en 1966, celui du Cercle du livre précieux en 1966 [...], celui des *Écrits* en collection points en 1971, et la réédition de 1980 par le Club du Livre Secret. » Pour la première version, voir Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *Critique* 191 (1963), pp. 293-313. Nous incluons dans cette liste la republication de l'article dans le cadre d'une des éditions des *Œuvres complètes* de Sade : OC-Tdf III, 551-577.

<sup>65</sup> Geoffrey Gorer, *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade*, London, Wishart & Co, 1934 ; *The Life and Ideas of the Marquis de Sade*, London, Peter Owen Ltd. 1953, New York, W.W. Norton, 1963, London, Panther Books, 1964 et Westport, Greenwood Press 1978.

La troisième phase à partir de la fin des années 80 jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle est marquée par deux mouvements : d'un côté, des historiens de la littérature commencent à dégager le contexte historique de Sade en dehors de préoccupations théoriques et idéologiques contemporaines, rédigent des études historiquement et philologiquement fondées et publient des éditions importantes de l'auteur. La bibliothèque de la Pléiade fait entrer Sade dans le canon de la littérature française dès 1990. De l'autre côté, au-delà de ce discours de spécialiste, l'on assiste à une nouvelle phase de la théorisation de Sade, qui va de pair avec une popularisation de sa présumée « philosophie », appliquée de manière beaucoup plus directe encore aux débats contemporains.

Il est devenu presque impossible de saisir en un coup d'œil le flot de publications dans cette troisième phase. Dans le monde des Universités francophones, anglophones et germanophones, de nombreuses études voient le jour où l'image de philosophe ou le discours philosophique de Sade reste au cœur de l'argumentation. Le philosophe américain Timo Airaksinen, par exemple, parvient à publier à deux reprises une même contribution sous deux différents titres (1991 et 1995).<sup>66</sup> Du côté américain, il faut aussi renvoyer à Sclipa (2000)<sup>67</sup>. Du côté français, nous évoquerons brièvement la contribution de Mengue (1996)<sup>68</sup> et, de manière plus étendue, celle de Jean-Baptiste Jeangène Vilmer (2005),<sup>69</sup> qui se réclame encore explicitement de Lacan. Du côté du monde germanophone, nous évoquerons brièvement la thèse de Zweifel et Pfister (2002)<sup>70</sup>. Il nous est impossible de traiter toutes ces œuvres dans le détail, mais dans la mesure où elles partagent toutes le même présupposé méthodologique (un traitement théorique de Sade comme philosophe), la critique de fond que nous formulons à l'égard de quelques-unes de ces approches concerne également les autres.

Ce qui frappe au début des deux premières phases que nous venons d'identifier, c'est que les livres de Horkheimer et Adorno ainsi que de Klossowski ne voient pas seulement le jour la même année, mais qu'ils sont également republiés au même moment. Une réflexion s'impose ici sur les tendances qui auraient pu, dans l'après-guerre immédiat et dans les années soixante, renforcer l'intérêt pour Sade dans le monde intellectuel. Il s'avère que chacune de ces périodes de haute conjoncture sadienne est marquée par l'ouverture de grands procès contre les responsables nazis des camps d'extermination. Ces camps n'avaient-ils pas porté au regard de l'humanité une cruauté dont la réalité dépassait même les pires fictions sadiennes ? Les camps nazis ne rappelaient-ils pas à de nombreux égards les

<sup>66</sup> Timo Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade*, London / New York, Routledge, 1995.

<sup>67</sup> Norbert Sclipa, *Le Jeu de la Sphinge. Sade et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang, 2000.

<sup>68</sup> Philippe Mengue, *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Kimé, 1996. Voir notre chap. 2.6.2.

<sup>69</sup> Jeangène Vilmer, *Sade moraliste*, *op. cit.* ; voir notre chap. 2.6.3.

<sup>70</sup> Michael Pfister, Stefan Zweifel, *Pornosophie & Imagination. Sade, La Mettrie, Hegel*, München, Matthes & Seitz, 2002. Voir notre chap. 4.3.

crimes préconisés par des protagonistes de notre auteur ? Le procès de Nuremberg dure environ une année et se clôt en octobre 1947. Il entraîne une douzaine de procès successeurs qui s'étendent jusqu'en 1948 et dont font l'objet, par exemple, les médecins ayant collaboré à la « Solution finale ». Déjà en 1945, le poète Bertrand d'Astorg présentait Sade en ancêtre de ce nihilisme qu'il voyait au centre de l'idéologie nazie ; une thèse à laquelle Raymond Queneau souscrit lorsque le 3 novembre 1945, il note dans son journal de lectures :

« il est incontestable que le monde imaginé par Sade et voulu par ses personnages (et pourquoi pas par lui ?) est une préfiguration hallucinante du monde où règnent la Gestapo, ses supplices et ses camps. Or Sade fait partie intégrante de l'idéologie surréaliste, par exemple ; et Breton, dès 1939, montrait quelque embarras dans l'exégèse de cet auteur. Que Sade n'ait pas été personnellement un terroriste [...], n'empêcher[a] pas tous ceux qui ont donné une adhésion plus ou moins grande aux thèses du marquis de devoir envisager, sans hypocrisie, la réalité des camps d'extermination avec leurs horreurs non plus enfermées dans la tête d'un homme, mais pratiquées par des milliers de fanatiques. »<sup>71</sup>

Le même rapprochement est suggéré par un livre anonyme publié en 1946 à Deauville sous le titre « Auschwitz entre du crime et du sadisme ». <sup>72</sup> Bien sûr, il n'y a pas de lien causal entre l'œuvre du marquis et la Shoah, et la remarque de Queneau est aussi motivée par ses démêlées avec les surréalistes, qui finalement le dérangent bien plus que Sade : nous sommes dans le domaine de l'analogie. Le rapprochement n'est toutefois pas resté sans postérité, surtout chez les théoriciens et philosophes du XX<sup>e</sup> siècle qui se plaisent à argumenter dans l'absolu même lorsqu'il s'agit d'histoire. Qu'un dix-huitiémiste comme Peter Cryle ait encore, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, identifié la comptabilité du crime dans *Les Cent Vingt Journées* avec des massacres contemporains peut en effet étonner. <sup>73</sup> Etant donné l'influence écrasante des théoriciens modernes sur la réception de l'œuvre de Sade, il importe de clarifier les choses ici.

Nous sommes donc d'accord avec Eric Marty qui place aussi la question d'Auschwitz au centre des préoccupations de Horkheimer et Adorno, mais nous pensons impossible de limiter ce débat à l'après-guerre immédiat : <sup>74</sup> l'année 1963 est tout aussi significative, lorsque Jacques Lacan, en publiant « Kant avec Sade », attaque la philosophie comme discipline universitaire, et ridiculise les représentants

<sup>71</sup> Raymond Queneau, « Lectures pour un front », in *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1965, pp. 199 s.

<sup>72</sup> Selon le site d'information [www.auschwitz.be](http://www.auschwitz.be) du Centre d'études et de documentation de la Fondation Auschwitz Stichting.

<sup>73</sup> Peter M. Cryle, « Taking Sade Serially : *Les Cent Vingt Journées de Sodome* », pp. 91-113 in : *Sub-Stance* 64, vol. 20:1 (1991), en particulier p. 110 : « The numbers involved here are undoubtedly smaller than those found in the great killing places of our own century, but it's the same dramatic encounter of the administrative and the physiological, the numerical and the fleshly » ; et, dans la lignée de Lacan comme nous le verrons, il souligne que « Sade is not funny at all ». Dans le titre de Cryle, le mot « serially » forme une assonance avec « seriously ».

<sup>74</sup> Marty, *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, op. cit., pp. 40-51.

de cette branche à l'Université. Il est important de savoir qu'en 1963, Hannah Arendt publiait en anglais son compte rendu du procès intenté par les Israéliens contre le nazi Eichmann, sous le titre *Eichmann in Jerusalem, a Report on the Banality of Evil*, livre qui reprend des reportages publiés à partir de 1961 dans *The New Yorker*. La presse mondiale rendait bien compte, tout au long du procès, de comment ce criminel condamnait à partir de son bureau confortable des dizaines de milliers de personnes à la mort, en se prévalant tout simplement d'un devoir à accomplir. Si Eichmann n'avait pas cité Kant pour justifier l'accomplissement d'un devoir criminel, Lacan n'aurait sans doute pas conçu l'idée d'identifier la notion kantienne de devoir avec les cruautés représentées dans l'œuvre sadienne. Ayant assisté au procès, la philosophe Hannah Arendt s'empresse toutefois de souligner que l'interprétation du devoir kantien par Eichmann n'est pas en accord avec le vrai Kant.<sup>75</sup>

Quant à Adorno, il revient au problème du sadisme dans son essai de 1966, « Eduquer après Auschwitz ». Il réfléchit aux moyens qu'offre l'éducation pour prévenir les tendances sadiques dans le futur, afin que de tels drames ne se reproduisent pas.<sup>76</sup> Ce faisant, il renvoie aux pages qu'il avait consacrées au sport dix-neuf ans plus tôt, en discutant Sade dans la *Dialectique de la Raison* : texte qu'il republiera une année plus tard, toujours dans le même souci. Il faut rappeler qu'au cours de la décennie des années 60 qui culmine dans les révoltes de mai 68 en Europe, la jeune génération soupçonnait celle des parents de s'être accommodée de politiques meurtrières pendant la guerre, et de continuer à sympathiser avec une espèce de fascisme. L'historien Hans Kundnani l'a démontré de manière exemplaire pour les soixante-huitards allemands, pour qui Adorno constituait un véritable maître à penser.<sup>77</sup> Un intellectuel comme Pasolini participe encore à cette tendance lorsqu'en 1975 il réalise *Les Cent Vingt Journées* à l'écran, en choisissant pour titre le nom du dernier refuge de Mussolini, *Salò*. Par ailleurs, l'approche philosophique et théorique de Pasolini se trahit clairement par un hommage à Klossowski au début de la première scène de *Salò*, qui porte à l'écran une longue citation de *Sade mon prochain*.<sup>78</sup>

Comme on pourra le voir dans la discussion qui suit, l'insistance sur le caractère philosophique du texte sadien a augmenté de la première version de l'essai de Klossowski à l'article de Lacan : si Horkheimer et Adorno juxtaposent Kant et Sade de manière dialectique, c'est-à-dire comme s'ils étaient en réalité opposés, à l'instar de la thèse et de l'antithèse, Lacan finit par les identifier, à l'intérieur d'une équation rigide.

<sup>75</sup> Pour l'invocation de Kant par Eichmann, voir Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München, Piper, 1996, p. 262.

<sup>76</sup> Theodor W. Adorno, *Modèles critiques. Interventions - Répliques*, Paris, Payot, 1984, pp. 205-219.

<sup>77</sup> Hans Kundnani, *Utopia or Auschwitz? Germany's 1968 Generation and the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2009, pp. 7-28.

<sup>78</sup> La traduction de la réédition augmentée de l'essai de Klossowski, que Pasolini cite en exergue de son film, paraît en Italie en 1970 : *Sade prossimo mio. Preceduto da « Il filosofo scellerato »*, trad. Aurelio Valesi, Milano, Sugar, 1970.



## 2.2 Le « philosophe scélérat » de Klossowski

Revenons à l'après-guerre immédiat, où paraît *Sade mon prochain*. Comme le dit Pierre Klossowski dans le supplément qui précède son essai, le marquis serait un « Philosophe scélérat ». La définition fait écho à Platon qui, dans la *République*, présente le philosophe comme l'homme destiné à gouverner ; l'homme peu enclin aux passions qui, ayant pour principale vertu la sagesse, représenterait la partie raisonnable dans l'âme humaine.<sup>79</sup> Mais en confrontant ces prémisses platoniques largement connues avec une obscure *Note littéraire* autobiographique de Sade, Klossowski prend Platon à rebrousse-poil en accordant une grande importance aux passions dans la philosophie. C'est l'idée centrale sur laquelle Klossowski construit *Sade mon prochain* :

« Le philosophe honnête homme se prévaut du *fait de penser* comme de la seule activité *valable* de son être. Le scélérat qui philosophe n'accorde à la pensée d'autre valeur que de favoriser *l'activité de la passion la plus forte* ; laquelle aux yeux de l'honnête homme n'est jamais qu'un *manque d'être*. Mais si la plus grande scélératesse consiste à déguiser sa passion en pensée, le scélérat ne voit jamais dans la pensée de l'honnête homme que le déguisement *d'une passion impuissante*. »<sup>80</sup>

Tournons-nous vers la source de Klossowski pour vérifier si elle justifie cette affirmation : dans la *Note littéraire* sadienne qu'invoque Klossowski, le marquis fait semblant de renier *Justine*, en disant que l'ouvrage ne peut être de sa main, pour la simple raison que tous les philosophes, dans le texte qu'on lui attribuerait à tort, seraient des scélérats, tandis que lui-même serait conforme à la définition canonique du philosophe comme honnête homme. Il y aurait donc une contradiction entre le statut de l'auteur et celui de ses personnages. Pour Klossowski, cela signifie qu'il doit y avoir quelque chose comme une philosophie scélérate à prendre au sérieux chez Sade.

En évitant de citer l'original, Klossowski nous ôte la possibilité de vérifier la validité de son interprétation. Nous allons y remédier en redonnant la parole à l'auteur Sade qui parle ici en son propre nom :

« tous les personnages philosophes de ce roman sont gangrenés de scélératesse. Cependant je suis philosophe ; tous ceux qui me connaissent ne doutent pas que j'en fasse gloire et profession ... Et peut-on admettre un instant, à moins de me supposer un fou, peut-on, dis-je, supposer une minute que j'aie putréfier d'horreurs et d'exécutions le caractère dont je m'honore le plus ? Que diriez-vous d'un homme qui irait exprès tremper dans la boue l'habit qu'il aimerait le mieux et dont il tirerait le plus de vanité ? [...] Au contraire, tous les scélérats que j'ai peints sont des dévots, parce

<sup>79</sup> Pour l'âme, voir livre IV, 439d ss. ; pour les rois philosophes 473d s. ; pour les vertus des philosophes, la plénitude de l'être dans la vérité totale, 485b ss. : Platon, *Œuvres complètes*, t. VII, 1<sup>re</sup> partie, *La République*, trad. par. Emile Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1975, pp. 37 s. ; pp. 88 s. et pp. 102 ss.

<sup>80</sup> Klossowski, *Sade mon prochain*, op. cit., pp. 17 s. Les italiques sont de Klossowski.

que tous les dévots sont des scélérats et tous les philosophes des honnêtes gens, parce que la plupart des honnêtes gens sont philosophes. »<sup>81</sup>

Et Sade de distinguer entre des textes où les dévots seraient scélérats, comme Sarmiento dans *Aline et Valcour*, toutes œuvres qu'il avoue, et des textes anonymes où les philosophes sont scélérats, parmi lesquels des œuvres qu'il renie comme *Justine*. Or, Klossowski ne tient pas compte de la deuxième partie de la citation, qui établit un lien entre dévotion et scélératesse. Klossowski, en privilégiant l'équation entre philosophie et scélératesse, écrit un essai sur les œuvres appelées ésotériques du marquis : toute sa théorie ne saurait être par contre valable dans la moindre mesure pour les œuvres exotériques comme *Aline et Valcour*, *Les Crimes de l'amour*, les *Historiettes*, *Contes et fabliaux*, les romans historiques ou le théâtre sadiens. Klossowski, comme d'autres critiques après lui, réduit le marquis à la figure connue de l'athée et du pornographe. Cette réduction-là semble découler tout à fait naturellement de la réduction de Sade à la philosophie.

Il faut établir par la confrontation du texte original avec le reste de l'œuvre combien ce qui semble une preuve aux yeux de Klossowski n'est en réalité qu'une construction rhétorique dans le cadre d'une stratégie de manipulation et de mystification de Sade. Non seulement il y a des scélérats qui ne sont pas philosophes dans les œuvres anonymes et pornographiques, mais encore il y a des scélérats qui ne sont pas dévots dans les œuvres signées. En ce qui concerne le premier cas, il faut avant tout penser aux femmes libertines sadiennes, moins philosophes que les hommes libertins. Les hommes ne sont jamais formés dans leur science ; ils naissent donc à la fois philosophes et scélérats, alors que les caractères féminins, comme par exemple Julie des *Cent Vingt Journées* ou Juliette dans le roman qui porte son nom, ont tout à apprendre : tout en étant scélérates, elles ont pour fonction de s'instruire en écoutant des discours philosophiques au lieu d'en produire.<sup>82</sup>

En ce qui concerne la présence de scélérats non dévots dans les œuvres avouées, nous pouvons par exemple citer le président de Blamont et Dolbourg dans *Aline et Valcour*. Surtout Dolbourg, espèce de benêt immoral, a sans cesse besoin des éclaircissements de Blamont pour agir en conformité de l'image de libertin qu'il désire se donner. En plus, nous ne pouvons pas faire du personnage de Léonore, dans le même roman, une philosophe accomplie, contrairement à ce que la *Note de*

<sup>81</sup> OC XI, 31 s., note 22 (« Note relative à ma détention et à l'ouvrage de *Justine* »).

<sup>82</sup> Ce n'est pas avant la quatrième partie de l'*Histoire de Juliette* que l'héroïne formule une dissertation philosophique (Œ III, 747-755). Mais Juliette trahira son auditrice ; cette dernière n'ayant pas su tirer les leçons de l'enseignement, tombera dans un piège. A la fin de la cinquième partie, Juliette prononce devant Ferdinand, le roi de Naples, une longue dissertation (Œ III, 1018-1025). Mais ce discours sur la royauté n'est qu'une insulte et équivaut à un motif parodique ancestral, décrit par Bakhtine : le détronement du roi (Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 200). Dans l'*Histoire de Juliette*, il y a aussi quelques femmes nées philosophes et libertines, comme Clairwil et la sorcière Durand, mais leur importance est moindre, leurs dissertations étant rares et brèves.

Sade veut nous faire croire : au contraire, il s'agit encore d'une fille qui doit s'instruire.<sup>83</sup> Le programme de son école comprend l'apprentissage de la feintise pour survivre : elle finira donc son parcours, comme on le sait, dans le rôle d'actrice, et qui plus est avec succès et conviction. Le statut d'actrice n'est pas traditionnellement identifié avec celui de philosophe. La préférence de Sade pour les personnages féminins et leurs talents littéraires trahit la vraie hiérarchie des valeurs : les hommes, avec leurs dons philosophiques, comme les libertins des *Cent Vingt Journées*, dépendent en dernière instance des compétences rhétoriques des « historiennes » qui leur racontent leurs vies et les « passions » de leurs clients libertins. La présupposée philosophie sadienne ne fleurit que sur scène, et le théâtre prime sur le raisonnement.

En outre, Klossowski n'a pas vu que le passage cité de Sade est parodique sur au moins deux points : tout d'abord, il opère une inversion de positions et des valeurs qui peut passer pour un des procédés typiques de la parodie.<sup>84</sup> Traditionnellement, l'athéisme des philosophes est présenté comme cause d'immoralité par les dévots.<sup>85</sup> Ici, la scélératesse des dévots et l'honnêteté des philosophes ne renverse que la perspective socialement acceptée et traditionnelle des dévots. Ensuite, le passage cité se termine par une espèce de syllogisme qui n'est en réalité que le cercle vicieux d'une tautologie : les « philosophes » sont définis par les « honnêtes gens » qui sont à leur tour définis par des « philosophes ». Nous sommes donc en présence d'une parodie de raisonnement philosophique.

En conclusion, Klossowski se trompe en ce qui concerne la nature de ses preuves : il choisit un passage qui, à travers une rhétorique creuse créant un effet de surface philosophique, brille par sa qualité littéraire ; puis, Klossowski essaie d'en tirer quelque chose comme une véritable philosophie. Bien sûr, le passage de Sade (mais en général l'image du philosophe dans son œuvre, nous venons de le voir), reprend des idées traditionnelles de l'image du philosophe : celle antique et platonicienne qui en fait un amant de la sagesse, de la raison, du bien ou de la justice ; celle contemporaine de son époque qui fait du philosophe un ennemi des dévots. On remarque que comme les personnages de son œuvre, Sade – dans son témoignage autobiographique – peut tantôt défendre, tantôt rejeter une même définition du philosophe. Il se pose la question de savoir dans quelle mesure l'on peut construire une théorie d'un objet quel qu'il soit sur la base d'un passage, voire d'une œuvre, qui est aussi vaste et qui comprend autant d'effets manipulateurs. La

<sup>83</sup> Elle ressemble sous cet aspect à *Thérèse philosophe*, un récit de formation où la protagoniste s'instruit à la fois sur le plan sexuel et philosophique : Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, *Thérèse philosophe*, Arles, Actes Sud, 1992.

<sup>84</sup> Voir les chapitres LXIX-LXXII au sujet de la « transvalorisation in Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 483-504 ; Genette s'intéresse surtout aux changements des valeurs (morales en général) des personnages et de leurs actions dans la parodie.

<sup>85</sup> Voir Pierre Bayle, *Pensées sur l'athéisme*, Paris, Desjonquères, 2004 pp. 93-106, qui, préoccupé par cette accusation, la contredit sur plusieurs points essentiels. L'accusation d'immoralisme se retrouve encore chez Freud, qui y répond dans le chap. VII de *L'Avenir d'une illusion* (1927), texte contenant le programme fondateur de l'athéisme psychanalytique.

poétique de la parodie que nous proposons ici pourra aider à mieux saisir les effets qui naissent à chaque fois que sont impliqués certains discours, comme par exemple la philosophie.

### 2.3 Le « philosophe » de Horkheimer et Adorno

Moins grossières que celles de Klossowski à la même époque, les interprétations de Horkheimer et Adorno pèchent par certaines imprécisions non moins problématiques. La *Dialectique de la Raison* (*Dialektik der Aufklärung*) est l'autre publication influente sur le caractère philosophique de l'œuvre de Sade. Terminée en mai 1944, pendant la guerre, et publiée en 1947 chez Querido à Amsterdam,<sup>86</sup> elle réagit aussi aux horreurs de l'époque, et surtout bien sûr aux crimes des nazis. On fait souvent dire à Horkheimer et Adorno que l'esprit technocrate du génocide nazi aurait été inspiré par le rationalisme des Lumières, et en particulier, bien sûr, par les massacres dans l'œuvre de Sade. Mais il s'agit d'une mauvaise lecture, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, selon la préface de la réédition de 1969, Horkheimer et Adorno entendaient plutôt documenter un état d'esprit dans l'après-guerre immédiat, loin de vouloir fournir une analyse historique proprement dite. Vu qu'une mise à jour aurait demandé l'écriture d'un nouveau livre en 1969, ils décidèrent de republier leur ouvrage de 1947 tel quel, sans modifications significatives, même pas pour les parties qu'ils jugèrent par la suite inadéquates.<sup>87</sup> Si une équation entre le château de Silling sadien et les camps nazis pouvait paraître justifiée en 1944, elle n'est pas forcément valable à partir de 1969, ni pour les lecteurs de la *Dialectique de la Raison*, ni pour ses auteurs.

Il faut préciser que l'essai de Horkheimer et Adorno se veut dialectique, c'est-à-dire qu'aucun objet n'est jamais qualifié dans l'absolu, mais défini par rapport à un autre. Il est donc nécessaire de souligner que la partie consacrée à Sade est la deuxième dans un bloc de deux chapitres intitulés chacun comme digression (« Exkurs »). La digression sur « Juliette ou Lumières et morale » doit être comprise comme antithèse de la précédente, intitulée « Ulysse ou mythe et Lumières ». Le parallélisme partiel des titres, où, après le nom d'un personnage littéraire, l'élément des « Lumières » précède le deuxième thème dans le cas de Sade, mais le suit dans

<sup>86</sup> Nous tirons ces informations de l'avertissement de la réédition allemande de 1969 et de la préface signée en 1944, reproduite dans les éditions de 1947 et 1969. Voir Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt a. M., 152004, pp. IX s. L'édition française a paru sous le titre : *La Dialectique de la Raison*. Trad. p. Eliane Kaufholz. Paris, Gallimard, 1974.

<sup>87</sup> Horkheimer et Adorno, *Dialektik der Aufklärung, op. cit.*, pp. IX et s. : « Nicht an allem, was in dem Buch gesagt ist, halten wir unverändert fest. Das wäre unvereinbar mit einer Theorie, welche der Wahrheit einen Zeitkern zuspricht, anstatt sie als Unveränderliches der geschichtlichen Bewegung entgegensetzen. [...] Mit Änderungen verfahren wir weit sparsamer, als bei Neuauflagen von Jahrzehnte zurückliegenden Büchern üblich ist. Wir wollten nicht retouchieren, was wir geschrieben hatten, nicht einmal die offenkundig inadäquaten Stellen. [...] Wir haben uns im wesentlichen mit der Berichtigung von Druckfehlern und ähnlichem begnügt. »

le cas d'Homère, correspond à l'ordre historique de l'apparition des termes, c'est-à-dire que le mythe est éclipsé par les Lumières, tout comme après les Lumières, l'apparition d'une nouvelle morale est désirable. Grâce au chiasme des notions dans les titres, Horkheimer et Adorno annoncent une synthèse où les Lumières ne sont pas rejetées, mais « *aufgehoben* », c'est-à-dire en même temps remplacées et préservées à l'intérieur de ce qui les remplace.<sup>88</sup> La valeur de Sade pour les Lumières consisterait à faire voir leur côté noir et destructeur, ce qui est d'autant plus précieux, selon Horkheimer et Adorno, que cette illustration vient de l'intérieur des Lumières, d'un auteur qui comme Sade prit part aux tourmentes intellectuelles de son époque.

Une telle appréciation philosophique de Sade, qui s'inscrit dans une argumentation dialectique complexe et nuancée, nous apparaît mitigée dans ses conclusions. Horkheimer et Adorno pèchent par endroits, en généralisant trop et en décontextualisant doublement leur lecture. Tout d'abord, ils se contentent comme Klossowski de passages isolés de l'œuvre de Sade ; ensuite, ils négligent d'importantes références à l'histoire, à l'époque du marquis. Un énoncé dans un roman n'est jamais indépendant de son énonciation – il ne signifie que par rapport à son contexte. En revanche, les énoncés de la philosophie doivent être pensés comme indépendants de leur embrayage énonciatif, de la personne qui les prononce et du lieu et du temps dans lesquels ils sont prononcés. Adorno et Horkheimer ont été rendus attentifs au marquis de Sade à travers un compte-rendu d'Erich Fromm, qui en 1934 discute le livre déjà évoqué de l'anthropologue anglais Geoffrey Gorer.<sup>89</sup> Selon Fromm, Gorer « aurait rendu la parole au marquis en personne ».<sup>90</sup> A la fin du compte rendu, Fromm concède toutefois qu'il n'est pas toujours clair si Gorer « rend ses propres idées ou celles du marquis de Sade ». Mais une confusion semblable existe aussi chez Fromm et se retrouvera chez ses amis de l'école de Francfort, Horkheimer et Adorno : ils ne tiennent jamais compte de la différence potentielle entre une idée de l'auteur Sade comme personne historique et des idées formulées par des personnages fictifs inventés par lui.

Horkheimer et Adorno décontextualisent lorsqu'ils affirment que l'œuvre de Sade met en scène le sujet bourgeois autonome, fonctionnant selon sa propre raison

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 3 : « Wir hegen keinen Zweifel [...] dass die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken unabtrennbar ist. Jedoch glauben wir, genauso deutlich erkannt zu haben, dass der Begriff eben dieses Denkens, nicht weniger als die konkreten historischen Formen [...], in die es verflochten ist, schon den Keim zu jenem Rückschritt enthalten, der heute überall sich ereignet. Nimmt Aufklärung die Reflexion auf dieses rückläufige Moment nicht in sich auf, so besiegelt sie ihr eigenes Schicksal. Indem die Besinnung auf das Destruktive des Fortschritts seinen Feinden überlassen bleibt, verliert das blindlings pragmatisierte Denken seinen *aufhebenden* Charakter. » (Nos italiques).

<sup>89</sup> Gorer, *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade*, *op. cit.*

<sup>90</sup> Fromm, compte-rendu de « Geoffrey Gorer: *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade* », *art. cit.*, p. 426 : « Dieses Buch will ein Bild de Sades geben, das wesentlich von dem üblichen abweicht, indem es ihn sehr ausführlich selbst zu Worte kommen lässt und so dem Leser erlaubt, 'to judge him through his own words'. »

individuelle.<sup>91</sup> Ils cachent ainsi tous les aspects élitistes, isolistes<sup>92</sup> et subversifs de l'œuvre : les orgies sadiennes ont souvent lieu dans des cachettes inaccessibles, le crime est toujours planifié dans le secret et commis par des acteurs infiniment inférieurs (le jardinier de *La Philosophie dans le boudoir*) ou éminemment supérieurs (les papes, les rois, le haut clergé et la haute aristocratie, les magistrats et les financiers). Jardiniers, ducs et papes n'ont rien de bourgeois.

Ailleurs, Horkheimer et Adorno comparent les orgies sadiennes avec du sport : comme dans des équipes, il y aurait chez Sade un remplaçant pour chaque sportif. Rien ne se passerait dans les orgies en dehors d'une fonction précise et tout aurait ainsi un but clairement déterminé par des règles rationnelles.<sup>93</sup> Mais concernant le sport, les deux auteurs ne tiennent pas compte de l'asymétrie fondamentale chez Sade entre bourreaux et victimes d'une part, ni de la distinction entre actifs et passifs d'autre part. Le nom des orgies dans *Les Cent Vingt Journées*, les « passions », suggèrent déjà une certaine passivité, impossible dans le monde du sport : ces « passions » ne peuvent être transformées en actions qu'après avoir été vues ou entendues. De manière parallèle, de nombreux libertins ne sauraient passer à l'action sans avoir fait préalablement l'objet passif d'un traitement, d'avoir été ou d'être contemporanément manualisés, fustigés ou socratisés. Une partie de l'activité libertine est soustraite au public, se passe dans des cabinets individuels. Cet isolement dans l'exclusivité est – aussi bien que l'idée de passivité – en désaccord avec l'idée de sport, qui exige en général une symétrie des relations.

Soulignons en outre que pas toutes les orgies n'obéissent à un ordre<sup>94</sup> chez Sade, tout d'abord parce que les libertins aiment à transgresser les règles : parfois, ils ne les érigent que pour augmenter l'attrait de la transgression. La rationalisation acquiert ainsi une valeur toute relative. Les règles du sport n'ont pas pour fonction de promouvoir l'infraction. L'application de règles constitue un *topos* dans la littérature érotique et libertine. Sade reprend à son compte le procédé pour étendre le récit, raconter deux fois une débauche en lui laissant libre cours d'abord, sous l'effet de la fureur, puis en la répétant avec plus de subtilité, avec un peu d'ordre : ordre d'autant plus profitable pour les libertins concernés, puisqu'il renouvelle le plaisir déjà épuisé,

<sup>91</sup> Horkheimer et Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 93 : « Das Werk des Marquis de Sade zeigt den 'Verstand ohne Leitung eines anderen', das heisst, das von Bevormundung befreite bürgerliche Subjekt. »

<sup>92</sup> L'expression se trouve chez Jean Deprun : voir notre chap. 2.6.1.

<sup>93</sup> Horkheimer et Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 95 : « Was Kant transzendental begründet hat, die Affinität von Erkenntnis und Plan, die der noch in den Atempausen durchrationalisierten bürgerlichen Existenz in allen Einzelheiten den Charakter unentrinnbarer *Zweckmässigkeit* aufprägt, hat mehr als ein Jahrhundert vor dem Sport Sade schon empirisch ausgeführt. Die modernen Sportsriegen, deren Zusammenspiel *genau geregelt* ist, so dass kein Mitglied über seine Rolle einen Zweifel hegt und *für jeden ein Ersatzmann* bereit steht, finden in den sexuellen teams der Juliette, bei denen kein Augenblick ungenützt, keine Körperöffnung vernachlässigt, keine Funktion untätig bleibt, ihr genaues Modell. Im Sport wie in allen Zweigen der Massenkultur herrscht angespannte, *zweckvolle* Betriebsamkeit [...]. » (Nos italiques).

<sup>94</sup> Voir au chap. 3.4 notre analyse de l'ordre dans la parodie, dans une série de « passions » des *Cent Vingt Journées*.

et permet même de tirer un troisième type de plaisir dans une infraction hypothétique à l'ordre nouveau.<sup>95</sup> L'infraction, lorsqu'elle prend la forme d'une inversion de certaines structures de l'ordre préalable, se lira alors comme auto-parodie au niveau des personnages, voire au niveau de la narration. Parodie et auto-parodie apparaissent ainsi comme les points culminants dans le scénario théâtral d'une orgie. En ce qui concerne le statut « remplaçable » et anonyme des acteurs, il faut rappeler certains personnages subalternes dans les textes sadiens, des adjuvants comme les « historiennes » et les « fouteurs » des *Cent Vingt Journées* ainsi que des victimes d'élite comme Justine. Seules les victimes sans importance semblent remplaçables à l'infini, comme le disent Horkheimer et Adorno, alors que les « historiennes », tout comme les cuisinières, s'avèrent finalement irremplaçables et uniques (CE I, 380) : même Justine l'est, à tel point que Sade la fera mourir trois fois dans trois versions différentes.

Horkheimer et Adorno oublient que l'œuvre littéraire n'est pas un amas d'exemples sans lien, mais se définit comme un tout organisé formé de parties ayant diverses relations. Comme nous l'avons dit, la méthode philosophique consiste à détacher un objet de son contexte pour l'examiner en tant que tel, dans l'absolu. D'un texte littéraire, elle tend à conserver seulement l'abstraction des arguments, à oublier leur place dans une narration, et à nier une éventuelle ironie. C'est ce que font Horkheimer et Adorno en discutant le discours de Juliette où, dans la quatrième partie du roman, elle enseigne le bon emploi du crime à Mme de Donis (CE III, 747 s.).<sup>96</sup> L'exemple présuppose qu'il peut exister une solidarité entre les criminels.<sup>97</sup> Mais Juliette immolera sa complice lorsqu'elle passera à l'acte criminel (CE III, 763) : la conférence de Juliette sur le crime acquiert une signification totalement différente pour le lecteur dès qu'il apprend que celle à qui elle était destinée ne sut pas en tirer profit. Il s'ouvre tout un éventail d'interprétations qui réduisent la valeur de la leçon, et empêchent d'y voir un enseignement philosophique : il peut s'agir d'un mensonge ou d'une menace cachée, car Juliette prévoyait déjà la possibilité d'une trahison en parlant. L'hypothèse du mensonge est confirmée par Juliette : « Je te trompais; je jouais le vice, pour t'arracher ton secret; maîtresse de toi, maintenant, je n'ai plus besoin de feindre » (CE III, 764). L'idée de jouer le vice, formulation qui a d'ailleurs la

<sup>95</sup> C'est le cas de la toute première orgie dans le roman de Juliette (CE III, 183): « Au sein de la plus tendre ivresse la Delbène m'emporte sur son lit et me dévore de baisers. 'Un moment, dit-elle tout en feu ; un instant mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs ; on n'en jouit qu'en les fixant.' » Le même passage du désordre à l'ordre est demandé, plus loin, par la Delbène (CE III, 198) et par Bernis (CE III, 793). Le contemporain Vivant Denon illustre ainsi le passage à l'ordre qui est une répétition du plaisir : « Tout ceci avait été un peu brusqué. Nous sentîmes notre faute. Nous reprîmes avec plus de détail ce qui nous était échappé. Trop ardent, on est moins délicat. » (Vivant Denon, *Point de lendemain*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995).

<sup>96</sup> Pour Horkheimer et Adorno, la leçon de Juliette contient l'application pratique de la vertu kantienne. Voir Horkheimer et Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, op. cit., p. 102 : « Was die Selbstbeherrschung angeht, verhalten sich ihre Anweisungen zu denen Kants zuweilen wie die spezielle Anwendung zum Grundsatz. »

<sup>97</sup> Cette solidarité, contrairement aux principes de la société des amis du crime dans Juliette, est violée à plusieurs reprises dans le roman. Voir la note de Michel Delon (CE III, 1503).

qualité d'un mot d'esprit plein d'humour noir, relève sans aucun doute d'une parodie : nous tenons pour convenu que parmi les libertins, la vertu est toujours un simulacre destiné à tromper quelqu'un. D'innombrables passages dans l'œuvre de Sade le prouvent. Rappelons tout simplement le mot hypocrite de Mme Dolcour dans la pièce sadienne du *Boudoir*, que nous discutons plus loin : « [...] le vice et sa noire impudence / Empruntent à nos yeux le masque des vertus. » (OC XI, 194).<sup>98</sup> Nous pouvons lire dans ces vers l'exaspération parodique de l'épigraphe de La Rochefoucauld (« Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés ») et de sa célèbre maxime 218 : « L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu ».<sup>99</sup> La dernière formulation, chez La Rochefoucauld, présente le danger d'une équivoque. Bien sûr, à un premier niveau, il est possible d'identifier le vice avec l'hypocrisie. Mais puisque c'est la vertu que le vice imite, la vertu elle-même peut être soupçonnée d'hypocrisie. Sur cette base, un libertin transposera facilement au domaine du vice l'enseignement des *Maximes*. Comme nous l'avons vu, La Rochefoucauld dévoile, sous l'éclat brillant de la vertu et de la raison, l'empire des vices et des passions. La découverte résulte d'une réflexion sur la constitution paradoxale de l'être humain. Le procédé consiste à rabaisser la vertu au niveau du vice, pour renvoyer dos à dos les deux notions communément perçues comme contraires : pour l'auteur des *Maximes*, l'une n'exclut pas l'autre.<sup>100</sup> Vice et vertu ne forment qu'une différence de degré, c'est-à-dire une opposition graduelle et non catégorielle. Sade par contre adopte l'idée de la vertu apparente tout en maintenant l'opposition catégorielle entre les termes contraires. Pour ce faire, au lieu de relativiser comme La Rochefoucauld, il généralise : l'existence de certaines vertus hypocrites lui permet de présenter toute vertu comme hypocrisie. Etant donné que vertu et vice sont censés s'exclure, il en résulte, au bout du processus de transformation parodique, la nature fondamentalement sincère de tout vice.

Prenant à rebours son propre système, Sade est original quand il fait feindre le vice : dans l'*Histoire de Juliette*, la protagoniste incite Mme de Donis à commettre un crime, de manière cohérente avec l'éloge des vices dans le roman. Mais cet appel au crime est dévoilé plus tard comme un guet-apens, un mensonge motivé par un autre vice, dissimulé cette fois : c'est le caractère apparemment sincère du vice qui aura ébloui la victime. En se contredisant elle-même, en donnant la recette pour commettre des crimes dans le bonheur, mais ceci pour faire aboutir elle-même ce crime dans un malheur, Juliette fait de son enseignement, et Sade de son texte, une parodie parodiée de la morale, une auto-parodie. C'est comme si pour un moment, les lois de l'univers sadien étaient abolies, par la punition d'une malfaiteuse. Nous

<sup>98</sup> Voir le chap. XII de *La Nouvelle Justine* où Mme d'Esterval, en feignant la vertu devant Justine, forcera la fille bien-pensante à se faire complice de libertins criminels (CE II, 819-821).

<sup>99</sup> François de La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. par Jacques Truchet, Paris, Garnier, 1967, pp. 7 et 56 (édition de 1678).

<sup>100</sup> Voir par exemple les maximes 182 et 253, *ibid.*, pp. 46 s. et 65 : « Les vices entrent dans la composition des vertus comme les poisons entrent dans la composition des remèdes. » / « L'intérêt met en oeuvre toutes sortes de vertus et de vices. »



sommes ici au niveau de la complexité des significations du texte littéraire, de son ironie, et du génie créateur de Sade : en filigrane, transparaît sous cette histoire le vieux schéma du trompeur trompé, dont Sade a su tirer une nouvelle version.

Pour conclure, Horkheimer et Adorno ne cachent pas dans leur livre les limites de leur interprétation : le lien entre Sade et Kant équivaut à celui qu'il y a entre Ulysse et les Lumières. Il s'agit d'un rapprochement dialectique complexe jamais réducteur : Sade y est aussi discuté dans une comparaison avec Spinoza et surtout Nietzsche. Le travail de Horkheimer et Adorno n'est pas une polémique contre les Lumières, quoi qu'on ait dit de la *Dialektik der Aufklärung*. Comme nous le verrons par la suite, une équation rigide entre Sade et Kant ne saurait que se comprendre comme élément d'une polémique grossière.

## 2.4 Lacan et « Kant avec Sade » : un pamphlet contre la philosophie

Lacan n'aime pas Sade, et la présentation du libertin comme précurseur de Freud<sup>101</sup> devait tarabuster quelqu'un comme ce psychanalyste, qui se voyait en principal exégète de la doctrine freudienne et sans doute aussi comme gardien du sanctuaire psychanalytique. Ceci d'autant plus qu'il était préoccupé par la question de l'éthique en psychanalyse, comme le démontre le septième volume de son *Séminaire*, où il s'agit encore d'exorciser Sade. C'est la première phrase de « Kant avec Sade » : « Que l'œuvre de Sade anticipe Freud [...] est une sottise, qui se redit dans les lettres, de quoi la faute, comme toujours, revient aux spécialistes ».<sup>102</sup> Voilà le point de départ du principal chapitre consacré à Sade dans le *Séminaire*, sous le titre de la « Jouissance de la transgression » : « Sade [...] serait notre parent ou notre précurseur. [...] Il importe extrêmement de dissiper ce malentendu ».<sup>103</sup> Lacan veut laver la psychanalyse de tout rapprochement avec Sade, rejeter le reproche d'un caractère sadien ou sadique de la psychanalyse sur une discipline concurrente, la philosophie : voilà donc Sade frère de Kant au lieu de père de Freud. Les spécialistes que Lacan attaque, ce sont les membres d'une espèce d'*establishment* du monde intellectuel, comme le témoigne le mépris pour les académies et les universités qui sous-tend l'expression « piété académique ».<sup>104</sup> Lacan se moque

<sup>101</sup> Surtout chez les surréalistes, voir par exemple la présentation de Sade par André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1972, p. 39. Concernant notamment le « pansexualisme », le rapprochement est aussi fait par Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, *op. cit.*, p. 52. On le retrouve chez Pierre Naville, « Sade et la philosophie », pp. 11-23 in : *Œuvres complètes du marquis de Sade*, t. 11, Paris, Editions Tête de feuilles, 1973. Pour Octavio Paz les auteurs s'interrogent tous les deux sur la situation tragique de l'humanité, en donnant cependant des réponses différentes ; voir Paz, *Un au-delà érotique*, *op. cit.*, pp. 33-43.

<sup>102</sup> Nous nous référons à l'édition suivante : Jacques Lacan, « Kant avec Sade », pp. 243-269 in : id., *Écrits II*, nouvelle édition, Paris, Seuil, 1999.

<sup>103</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, chap. XV, pp. 225-239, ici p. 225.

<sup>104</sup> Lacan, « Kant avec Sade », *art. cit.*, p. 244.

aussi des « congrès ».<sup>105</sup> Sa satire se fait mordante : « les érudits en ce champ, c'est l'entrée des clowns ».<sup>106</sup> Et la dernière note de l'article fait deux choses : elle excepte Klossowski – car c'est lui qui a forgé l'idée d'une philosophie sadienne – et elle règle son compte à un académicien, interpellé personnellement (« à l'adresse d'un futur académicien »).<sup>107</sup> Nous établirons plus loin son identité.

Lacan fournit une parodie ubuesque de la philosophie kantienne, en donnant la phrase suivante pour exemple d'un jugement analytique selon Kant : « Vive la Pologne, car s'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais ».<sup>108</sup> Lacan se présente en spécialiste de l'humour dans la lignée de Freud, pour dire par exemple que Kant passe de l'« humour » au « comique », alors que Sade, lui, ne disposerait tout au plus que d'« humour noir ». Et revient à la charge pour nier tout humour chez le marquis : « Mais quelqu'un qui en manque, lui, tout à fait absolument, l'a-t-on remarqué, c'est Sade ».<sup>109</sup>

Pour répondre à Lacan, il suffit de souligner chez Sade de nombreux éléments qui ressemblent à l'humour grotesque illustré par Bakhtine dans son livre sur Rabelais. D'ailleurs, Sade a sans aucun doute lu Rabelais, dont il se rapproche sous de nombreux aspects :<sup>110</sup> l'écriture parodique et auto-parodique, le comique génital et fécal, le rire anticlérical mordant et les hyperboles de bonimenteurs ainsi que la faim et la soif ridicules des héros de Rabelais se retrouvent dans les excès de la table et de la boisson, la réduction de tout ce qui est haut et noble à des fonctions basses chez Sade, qui varie, recombine et exaspère ces éléments.<sup>111</sup> Même le lien qui lie humour et violence peut être illustré facilement dans des passages de l'un et de l'autre ; et les contrastes inattendus, qui entrent dans la définition autant du comique que de l'humour langagier, nous en trouvons quelque exemple dans des jeux de

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 262. Voir aussi p. 266. Lacan semble s'opposer ici en particulier à André Breton qui cite le divin marquis dans l'*Anthologie de l'humour noir*, et Simone de Beauvoir qui établit comme une base ferme de son interprétation la présence de l'humour, de l'ironie et de l'autodérision chez Sade. Voir Breton, *Anthologie de l'humour noir*, *op. cit.*, pp. 39-51 ; et Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, *op. cit.*, pp. 49 s.

<sup>110</sup> Selon Seifert, *Sade : Leser und Autor*, *op. cit.*, p. 260, Sade possédait une édition de Rabelais. Sade évoque les fameuses dernières paroles de Rabelais dans un commentaire de son *Voyage d'Italie* à propos de la statue d'un ange qui était apparu dans une vision au pape Saint Grégoire, *OC-Tdf XVI*, 356 : « L'on ne finirait pas si l'on voulait ici rendre compte de tous les monuments érigés à Rome à de prétendus miracles. Cette statue ne me fait venir d'autre idée que celle d'y trouver l'emblème de l'Etat. L'ange est le pape, et le glaive remis dans le fourreau est la foudre du Vatican. Ou si vous l'aimez mieux, c'est Rabelais qui dit en mourant : 'Tirez le rideau, la farce est jouée'. » Quelques pages avant, Sade raconte que, pendant les guerres d'Italie de François I<sup>er</sup>, des luthériens pillaient Rome déguisés en cardinaux. Sade carnalise donc la statue avec un renvoi à Rabelais, comme pour imiter ces luthériens travestis.

<sup>111</sup> La principale différence, c'est que Sade n'adopte pas l'image grotesque du corps. Justine et Juliette aux corps lisses et inaltérables sont décrites selon tous les lieux communs de la rhétorique classique. C'est ce qu'a bien remarqué Lucienne Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan, 1991, pp. 151-156.

mots que Sade lance parfois.<sup>112</sup> Citons un seul exemple, quand Noircueil présente Juliette à Belmor : « c'est le cul le plus blanc ... et l'âme la plus noire... » (CE III, 625). Ce mot d'esprit ne peut pas seulement faire rire par la surprise d'un contraste inattendu, il fonctionne aussi selon le modèle rabelaisien en rabaissant ce qui est haut (l'âme, le blanc) vers le bas (le cul, le noir) : les moyens de l'humour, dans ce cas précis, sont analogues chez Rabelais et Sade.

Critiquer Lacan est aussi difficile que son texte est obscur.<sup>113</sup> Un problème particulier concerne, comme déjà chez Klossowski, l'emploi des sources et leur citation : certaines phrases que Lacan énonce de manière gnomique sont en réalité des citations, alors que certaines citations sont présentées sous forme proverbiale. Lacan fait parler toute une série d'interlocuteurs imaginaires. Kant n'est d'ailleurs jamais cité, mais c'est Lacan qui le fait parler comme une poupée, en lui attribuant la phrase, citée entre guillemets, concernant la Pologne.<sup>114</sup> La phrase suivante est attribuée à Sade : « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir ». <sup>115</sup> Cette phrase supposée résumer un passage de *La Philosophie dans le boudoir* n'existe pas dans les œuvres de Sade. Il y a d'ailleurs confusion parce que ce travail qui est censé se rapporter à *La Philosophie dans le boudoir*, tourne en vérité autour d'un seul et même passage de *l'Histoire de Juliette*, le discours de Saint-Fond sur l'« Être-suprême-en-méchanceté », l'« enfer » et les « molécules » malfaisantes.<sup>116</sup> Lacan l'évoque à trois reprises. Mais Lacan ne comprend pas que la page à laquelle il se rapporte ne contient qu'un des exemples les plus parfaits d'une parodie à l'intérieur de l'œuvre sadienne : il s'agit en effet d'une reprise de l'idée d'enfer sous un ton de persiflage, grâce à la combinaison d'éléments rousseauistes à la Robespierre (l'Être suprême) avec le matérialisme des Lumières (les « molécules » devant s'entendre comme variante des atomes épicuriens), deux idéologies incompatibles pour des raisons opposées avec l'idée traditionnelle de l'enfer.<sup>117</sup>

Pour l'instant, nous restons sur notre faim et ne pouvons pas reconstruire l'interprétation lacanienne. Pour essayer d'y remédier, nous nous reportons à

<sup>112</sup> A la suite d'Aristote, Hobbes et Bergson voyaient dans l'humour une agression, une humiliation d'autrui ; le rôle du contraste a été mis en évidence par Kant et par Bergson. Voir Susan C. Vogel, *Humor. A Semigenetic Approach*. Bochum, Brockmeyer, 1989, p. 6.

<sup>113</sup> Qui parle ? – Le destinataire du discours est parfois compris dans le « nous », tantôt il y a un « vous », tantôt le discours redevient impersonnel.

<sup>114</sup> Lacan, « Kant avec Sade », *art. cit.*, p. 246.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>116</sup> Voici les références dans l'article de Lacan et dans *l'Histoire de Juliette* : « Être-suprême-en-méchanceté » (p. 251 chez Lacan ; CE III, 536 chez Sade) ; l'« enfer » (p. 254 chez Lacan ; CE III, 531 chez Sade) ; « molécules » malfaisantes (p. 259 chez Lacan ; CE III, 535 chez Sade).

<sup>117</sup> Pour une discussion de cette parodie, se rapporter à notre chap. 4.3. Klossowski se trompe lorsqu'il prétend que Sade aurait sérieusement élaboré une « théologie destructive telle que la religion de l'Être suprême en méchanceté » ; Klossowski, « Le mal et la négation d'autrui », *art. cit.*, p. 55.

*l’Ethique de la psychanalyse* où Lacan cite enfin Sade. Nous reproduisons le passage cité par Lacan dans son intégralité :

« Ce n'est jamais dans l'anarchie que les tyrans naissent : vous ne les voyez s'élever qu'à l'ombre des lois ou s'autoriser d'elles. Le règne des lois est donc vicieux ; il est donc inférieur à celui de l'anarchie : la plus grande preuve de ce que j'avance est l'obligation où est le gouvernement de se plonger lui-même dans l'anarchie quand il veut refaire sa constitution. Pour abroger ses anciennes lois, il est obligé d'établir un régime révolutionnaire où il n'y a point de lois : de ce régime naissent à la fin de nouvelles lois. Mais ce second État est nécessairement moins pur que le premier, puisqu'il en dérive, puisqu'il a fallu opérer ce premier bien, *l'anarchie*, pour arriver au second bien, *la constitution de l'État* » (Œ III, 838).

Cet extrait a pour Lacan la valeur d'une preuve définitive : « Je donne ceci comme un exemple fondamental ». <sup>118</sup> Mais Lacan a coupé une phrase essentielle, et supprimé la pointe amenée par cette argumentation : « Les hommes ne sont purs que dans l'état naturel ; dès qu'ils s'en éloignent, ils se dégradent » (Œ III, 838). Sans ces quelques mots, nous pourrions en effet voir chez Sade une compatibilité du crime avec la loi. Mais en restituant la dernière phrase dans le contexte, nous reconnaissons, chez Sade, une parodie de Rousseau. Car Sade combine ce qui passe traditionnellement pour le système de Rousseau – la relative bonté de l'état naturel – avec la philosophie politique de Hobbes, où le spectre d'un état de nature anarchique et violent est indispensable à la création de lois. Ici, l'inversion parodique consiste à mâtiner Hobbes, dont la philosophie politique a comme programme d'usage l'anarchie de l'état de la nature pour arriver à la constitution de lois, d'un zeste de Rousseau qui, selon la simplification sadienne, aurait comme programme de base la reconstitution d'une espèce d'état de nature. <sup>119</sup> La superposition des deux systèmes politiques – simplifiés, il faut le remarquer ! – génère automatiquement leur parodie.

Lacan identifie la parodie de Sade avec l'argumentation théologique et philosophique de saint Augustin, qu'il cite au même endroit, pour amalgamer une nouvelle fois philosophie et fiction sadienne. Il faut préciser que saint Augustin fait tout le contraire : il accorde un statut ontologique au bien, en fait un être en relation avec Dieu, relevant de Dieu, tandis que Sade, dans cette partie dialoguée du roman, transforme le « bien » en un non-être, un fantôme parodié. Les trois millénaires de

<sup>118</sup> Lacan, *Le Séminaire, livre VII, op. cit.*, p. 260.

<sup>119</sup> Pour les termes programme de base et d'usage, voir Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 83. Rousseau affirme dans le *Contract social* (première version) : « L'erreur de Hobbes n'est donc pas d'avoir établi l'état de guerre entre les hommes indépendans et devenus sociables mais d'avoir supposé cet état naturel à l'espèce, et de l'avoir donné pour cause aux vices dont il est l'effet. » (Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, III, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1996, p. 288). Voir aussi *ibid.* p. 357 : « la guerre privée ou d'homme à homme ne peut exister, ni dans l'état de nature où il n'y a point de propriété constante, ni dans l'état social ». – L'opposition entre Rousseau et Hobbes n'est pas de fond, mais de détail. L'état de nature n'est pas forcément idyllique chez Rousseau : Sade prend pour hypotexte une caricature qui s'inspire sans doute de l'image négative donnée par les adversaires de Rousseau.

philosophie jusqu'à Freud, Lacan les aplatit en surface homogène, pour mettre en relief la délivrance par la psychanalyse : « Toute l'expérience analytique n'est que l'invite vers la révélation de son désir, et elle change la primitivité du rapport du sujet au bien, par rapport à tout ce qui, jusque-là, a été là-dessus articulé par les philosophes ».<sup>120</sup> Dans la balance du dernier jugement lacanien, sa psychanalyse, qui n'est qu'un clin d'œil de l'histoire, pèsera plus lourd que les trois millénaires de philosophie, qui ainsi se volatiliseront dans une apostasie finale, délivrant l'homme à son désir enfin libéré de toute loi.

En tant que théoricien de l'ordre symbolique et de l'imaginaire, Lacan croit pouvoir affirmer que tout chez Sade serait de l'ordre du réel et du témoignage :

« Il n'y a pas du tout à cacher la face réaliste des atrocités de Sade. Leur caractère développé, insistant, démesuré, saute aux yeux, et contribue, par je ne sais quel défi à la vraisemblance, à faire entrer l'idée légitime de l'ironie de ce discours. Il n'en reste pas moins que les choses dont il s'agit s'étalent dans Suétone, dans Dion Cassius, dans quelques autres. [...] Nous aurions tort, au nom de la retenue qu'imposent à notre faiblesse les fascinations de l'imaginaire, de penser que, sans savoir ce qu'ils font, les hommes ne sont pas capables, en de certaines positions, de franchir ces limites ».<sup>121</sup>

De manière cohérente, Lacan prétend que l'œuvre sadienne n'a aucune valeur de sublimation. Tout d'abord, parce que Sade est mis en prison : ce qui prouve pour Lacan que Sade n'a pas su renoncer à l'action dans l'écriture. La sublimation serait aussi ratée parce que le succès littéraire de Sade n'aurait été que « de ténèbres », un « succès réprouvé ». Après avoir nié la fiction, Lacan n'hésite pas à nier l'art dans Sade :

« Il y a là un défi à la sensibilité dont l'effet est à proprement parler stupéfiant – cela veut dire qu'on perd les pédales. De ce point de vue, on peut même dire que l'effet dont il s'agit est obtenu sans art, sans considération aucune de l'économie des moyens, par une accumulation de détails et de péripéties, à quoi s'ajoute un truffage de dissertations et de justifications, dont les contradictions nous intéressent beaucoup, et que nous suivrons dans le détail ».<sup>122</sup>

Quand Lacan nie la valeur littéraire, il le fait en fonction d'une définition platement normative et moralisante de l'art, qui aurait en son centre l'« économie des moyens ». En fin de compte, nous ne trouvons aucune analyse d'une contradiction de Sade, voire aucune analyse du texte sadien tout court, ni dans le septième volume du *Séminaire*, ni dans l'article « Kant avec Sade ».

L'approche de Lacan est en fait biographique, comme le montre l'explication d'un de ces schémas typiques :

« V, la volonté de jouissance ne laisse plus contester sa nature de passer dans la contrainte morale exercée implacablement par la Présidente de Montreuil sur le sujet

<sup>120</sup> Lacan, « Kant avec Sade », *art. cit.*, p. 261.

<sup>121</sup> Lacan, *Le Séminaire, livre VII, op. cit.*, p. 235.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 235.

dont il se voit que sa division n'exige pas d'être réunie dans un seul corps. (Remarquons que seul le Premier Consul scelle cette division de son effet d'aliénation administrativement confirmé.) Cette division ici réunit comme S le sujet brut incarnant l'héroïsme propre au pathologique sous l'espèce de la fidélité à Sade dont vont témoigner ceux qui furent d'abord complaisants à ses excès, sa femme, sa belle-sœur, – son valet, pourquoi pas ? –, d'autres dévouements effacés de son histoire. »<sup>123</sup>

C'est à travers sa belle-mère (« la Présidente de Montreuil ») et Napoléon (« le Premier Consul ») que Sade intéresse Lacan. Mais pourquoi alors Lacan fait-il intervenir la philosophie et Kant ? – Comme le dit Alain Juranville, le refus de la philosophie et le besoin d'interpréter Sade dans une perspective philosophique s'expliquent par des raisons internes à l'école psychanalytique : Lacan « par son opposition du symbolique et de l'imaginaire marque l'impossibilité pour lui de ce que nous avons appelé la vérité totale (de plénitude il n'y a qu'imaginaire'), et donc la vanité du discours philosophique. »<sup>124</sup>

Nous en venons à l'hypothèse que l'article « Kant avec Sade » relève d'une rivalité moins théorique que personnelle avec l'institution philosophie et qu'il témoigne en réalité des vicissitudes personnelles de l'auteur lors de sa rédaction et publication. Il faut notamment savoir que « Kant avec Sade » essuie d'abord un refus de la part de l'éditeur, comme le raconte Elisabeth Roudinesco :

« 'Kant avec Sade' était le titre d'un article rédigé par Lacan en septembre 1962 et destiné à servir de présentation au troisième volume des œuvres complètes du marquis, publiées par le Cercle du Livre précieux. [...] Jugé illisible, l'article de Lacan fut retiré du volume par Jean Paulhan et publié dans la revue *Critique* en avril 1963 sous la forme d'un compte rendu de lecture de l'ouvrage dans lequel il aurait dû figurer. Lors de cette publication, Lacan ne souffla mot de l'humiliant refus et contenta de remarquer combien il était difficile en France de mener à bien l'édition complète des œuvres de Sade, de Kant et de Freud... »<sup>125</sup>

Nous avons maintenant tous les éléments pour comprendre une croquignole mystérieuse que la dernière note de l'article adresse à un « académicien » tout en faisant l'éloge de *Sade mon prochain*, ce qui témoigne du lien intime entre Klossowski et Lacan :

« Disons que c'est la seule contribution [sc. celle de Klossowski] de notre temps à la question sadienne qui ne nous paraisse pas entachée des tics du bel esprit. (Cette phrase, trop élogieuse pour les autres, fut mise d'abord dans notre texte à l'adresse d'un futur académicien, lui-même expert en malices.) »<sup>126</sup>

<sup>123</sup> Lacan, « Kant avec Sade », *art. cit.*, p. 257.

<sup>124</sup> Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1996, p. 97. Voir surtout le chap. 18, « L'opposition de Lacan au discours philosophique : Lacan et Kant », pp. 96-101.

<sup>125</sup> Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993, p. 407.

<sup>126</sup> Lacan, « Kant avec Sade », *art. cit.*, p. 267.

Nous pouvons inférer que l'article de Lacan, à travers la ridiculisation de la critique universitaire et du monde des académies, vise en première ligne Jean Paulhan : car le 27 février 1964, c'est-à-dire une année après la première publication de « Kant avec Sade », celui-ci fut reçu à l'Académie française. Son discours fut prononcé par Maurice Garçon, qui n'était rien moins que l'avocat du premier éditeur de Sade, Jean-Jacques Pauvert, pendant le procès de l'affaire Sade. Et pendant ce procès, Jean Paulhan comparut comme témoin à décharge. Que « Kant avec Sade » soit aussi dirigé contre la philosophie académique se comprend quand on sait que Jean Paulhan était lui-même philosophe de père en fils. Il représente ici le « bel esprit ». Les Garçon ou Pauvert qui formaient son réseau représentent non seulement le monde universitaire et académique établi, mais encore l'*establishment* sadien auquel Lacan règle son compte. Klossowski par contre, un autodidacte qui ne fut pas formé comme philosophe, mérite tous ses louanges. Cela n'a rien d'étonnant : tout comme Lacan, Klossowski était membre actif de la Société de psychanalyse parisienne.

« Kant avec Sade » contient des allusions éloquentes au conflit éditorial, de sorte que le texte semble représenter son propre drame :

« Sans doute, aux yeux de pareils fantoches, les millions d'hommes pour qui la douleur d'exister est l'évidence originelle pour les pratiques de salut qu'ils fondent dans leur foi au Bouddha, sont-ils des sous-développés, ou plutôt, comme pour Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, qui le dit tout net à Renan en lui refusant son article sur le Bouddhisme, ceci après Burnouf, soit quelque part dans les années 50 (du siècle dernier), pour eux n'est-il 'pas possible qu'il y ait des gens aussi bêtes que ça'. »<sup>127</sup>

Dans cette allégorie, les « fantoches » figurent ceux qui lisent mal Freud et nient qu'il y ait dans le langage, pur effet de surface, pur instrument pour eux, expression de douleur réelle. Selon Lacan, les « fantoches » considèrent les représentants de la douleur réelle, dans le langage ou la pratique de la foi, comme des « sous-développés » ou des gens « aussi bêtes que ça ». En Buloz, Lacan voit le double de Jean Paulhan : comme ce dernier, il est directeur d'une revue ; comme lui, il refuse un article. Et Lacan, en fin de compte, s'identifie avec Renan, victime, comme lui, d'un refus de la part de personnes qu'il accuse d'obscurantisme. Pour conclure, il nous semble avoir démontré, non seulement, le peu de fondement du discours lacanien sur Sade, mais encore que « Kant avec Sade » ne fait qu'illustrer une querelle des facultés fomentée par Lacan pour titiller les représentants académiques de la philosophie. Pur prétexte en vérité, Sade ne forme pas l'objet du discours lacanien.

Qu'en est-il de Kant ? – Celui-ci est toujours censé représenter un formalisme rigide en philosophie. Lacan critique l'exemple célèbre donné par Kant, voulant qu'un dépôt soit toujours restitué, pour la simple raison que la non-restitution abolirait en

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 255.

même temps la notion de dépôt.<sup>128</sup> Or, il faut souligner que la critique d'un exemple de Kant ne constitue pas une objection contre le formalisme en morale, justement parce qu'il s'agit d'un exemple, et qu'il n'y a pas par définition d'exemple purement formel. C'est-à-dire que, potentiellement, au moins deux éthiques kantienne coexistent : celle qui découle de son formalisme, toujours égale, et celle comprise dans ses exemples, virtuellement multiple et changeante en fonction justement des exemples donnés.<sup>129</sup>

À la violence dont Lacan fait le diagnostic dans l'impératif catégorique, Alain Juranville oppose le caractère sublime et l'élévation que Kant attribue aux actions selon la loi morale. Du point de vue des études kantienne, Juranville rejette la théorie de Lacan ; il confirme ainsi ce que nous avons pu constater du point de vue des études sadienne qui est le nôtre :

« Dans 'Kant avec Sade', la pensée kantienne est 'interprétée', tordue jusqu'à pouvoir être saisie dans la perspective du Surmoi, comme formation névrotique, et une certaine vision commune de la morale kantienne serait prête à lire ainsi la théorie de l'impératif catégorique. Mais la morale de Kant n'a rien à voir avec le Surmoi. »<sup>130</sup>

Nous pouvons compléter Juranville en démontrant combien il est peu probable que Kant ait influencé Sade. Il s'agit premièrement de se prémunir contre la facilité de l'association « Kant avec Sade » ; deuxièmement, il s'agit de corriger l'impact problématique de la théorie de Klossowski, Lacan, Adorno et Horkheimer ; et troisièmement, il importe de savoir quelle a été la réception de Kant en France, pour comprendre comment Sade aurait lui-même pu ou dû le comprendre.

## 2.5 Kant à l'époque de Sade : l'impossible filiation

Kant resta inconnu du large public en France jusqu'à la publication du grand livre de Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, sorti à Londres en 1813, et republié en 1814, à Paris, après l'abdication de Napoléon Bonaparte. Dans cet ouvrage, Kant est le seul auteur, dans la troisième partie consacrée à la philosophie et à la morale, à mériter un chapitre à part.<sup>131</sup> Regardons cependant les termes par lesquels Mme de Staël fait valoir le philosophe de Königsberg :

« le point de vue matérialiste en toutes choses n'offre plus rien d'intéressant ni d'original. Le piquant des plaisanteries contre ce qui est sérieux, noble et divin, est

<sup>128</sup> Lacan, *Le Séminaire*, op. cit., p. 245.

<sup>129</sup> A la fin du chap. XIV précédant celui sur Sade, dans *l'Éthique de la psychanalyse*, Lacan s'attaque aux « historiettes de Kant », à plusieurs exemples discutés par le philosophe de Königsberg (*ibid.*, pp. 221-223).

<sup>130</sup> Voir le chap. 33 in Juranville, *Lacan et la philosophie*, op. cit., pp. 207-214. La citation est tirée de la page 212.

<sup>131</sup> Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. par la comtesse Jean de Pange, Paris, Hachette, 1959, troisième partie, chap. VI, pp. 111-151.



usé, et l'on ne rendra désormais quelque jeunesse à la race humaine qu'en retournant à la religion par la philosophie, et au sentiment par la raison. »<sup>132</sup>

Mme de Staël présente Kant comme un antidote au matérialisme, un rempart érigé contre les philosophes chéris de Sade ! Pour elle, Kant oppose le sérieux aux plaisanteries des Lumières dignes de Voltaire, et qui ne sont pas sans lien avec le rire grinçant d'un Sade. En effet, Kant s'occupa à démonter l'un des sommets de la philosophie des Lumières, la pensée empirique et sceptique de David Hume. Plus proche de ce dernier, Sade est un épigone des Lumières : la philosophie de Kant fonde quelque chose de nouveau. Mme de Staël critique aussi la littérature sensible, selon elle dépourvue de raison : une littérature émanant du sensationnisme philosophique en vogue dans le monde intellectuel français du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>133</sup> Pour les premiers lecteurs français de Kant, le philosophe prussien devait remédier aux excès des Lumières. Il n'est pas censé s'en délecter comme le faisait sans doute Sade... L'ouvrage de Mme de Staël paraît en 1814 à Paris, et Sade, ayant écrit avant le tournant du siècle la plupart des grands textes qui nous soient parvenus, meurt le 2 décembre de cette même année. Si Sade connaissait Kant, il faut qu'il l'ait découvert avant la parution du livre de Mme de Staël.

François Joseph Picavet, un « agrégé de philosophie » de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, offre de nombreuses informations sur le premier accueil du kantisme en France.<sup>134</sup> Avant la Révolution, cet accueil se limitait au centre intellectuel de Strasbourg. Dès 1794, un professeur alsacien appelé Müller nommait Kant comme un apologiste de la religion. Ancillon quant à lui aurait fait la satire de la terminologie kantienne en 1796. En 1797, Jean Bernard Mérian, de l'académie de Berlin, aurait chanté l'éloge de Kant pour avoir « manifesté [...] Dieu en esprit ». La même année, dans la *Décade philosophique*, un certain Dorsch aurait statué, en se référant à Kant, que sa « philosophie est peu connue en France ». Picavet raconte qu'en 1800, François de Neufchâteau publie, dans le deuxième volume de son *Conservateur*, « divers morceaux propres à donner une idée de la philosophie de Kant », où un certain Huldiger aurait confirmé l'image de Kant comme défenseur de la foi. En 1801, des mémoires d'Engel, de Selle, de Schwab, toujours de l'académie de Berlin, mais dirigés contre le kantisme, auraient été « capables de faire connaître » Kant « aux philosophes français ».<sup>135</sup> C'est l'année où l'ami de Mme de Staël, Charles de Villers, publie un ouvrage sur la philosophie transcendantale de Kant, qui est reçu froidement dans la *Décade philosophique*, sans doute aussi suite à l'attaque dirigée

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>133</sup> En suivant John C. O'Neil, *The Authority of Experience. Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996, p. 1, note 1, nous préférons le terme de sensationnisme à celui de sensualisme. L'épistémologie sensationniste et la morale sensualiste de l'épicurisme moderne, qui se trouvent parfois combinées chez des penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne découlent pas forcément l'une de l'autre.

<sup>134</sup> François Joseph Picavet, *La Philosophie de Kant en France de 1773 à 1814*, Alcan, Paris, 1888. Nous nous reportons à la préface de Picavet, son « Introduction à une nouvelle traduction de la *Critique de la raison pratique* ».

<sup>135</sup> Nous venons de résumer, *ibid.*, les pp. III-VIII.

par l'auteur de Villers contre le « sensualisme » français, c'est-à-dire contre le sensationnisme philosophique.<sup>136</sup> En 1802, Destutt de Tracy présente à l'Institut un mémoire où – fidèle à la pensée sensationniste – il déboulonne la philosophie kantienne. Destutt reproche aux Allemands « de professer la doctrine de Kant [...] au lieu de se borner, comme les Français, à n'avoir aucun chef de secte, à observer des faits, à recueillir des vérités sans se presser de bâtir des systèmes. »<sup>137</sup> Pour résumer et contrairement à ce que Picavet croit pouvoir conclure pour faire honneur à Kant, il faut dire que si les Français savaient bien que Kant existait, ce savoir ne dépassait pas le cercle étroit des lecteurs de la *Décade philosophique*, des membres de l'Institut ou des exilés à l'académie de Berlin ; les contemporains français de Sade ne pouvaient comprendre ni apprécier Kant à sa juste mesure, en faisant de lui un apologiste de la foi. Ainsi, le philosophe devait leur paraître comme fondamentalement opposé à un libertin comme Sade.

Ces jugements positifs sur Kant semblent oubliés aujourd'hui. Un jugement négatif prononcé par un contemporain, par contre, n'a pas subi le sort. Il se trouve dans le septième chapitre *Des réactions politiques* que Benjamin Constant publie en 1797 sous la Révolution :

« Le principe moral, par exemple, que dire la vérité est un devoir, s'il étoit pris d'une manière absolue et isolée, rendroit toute société impossible. Nous en avons la preuve dans les conséquences très-directes, qu'a tirées de ce principe un philosophe allemand, qui va jusqu'à prétendre, qu'envers des assassins qui vous demanderoient, si votre ami qu'ils poursuivent n'est pas réfugié dans votre maison, le mensonge seroit un crime. »<sup>138</sup>

Cette attaque frontale du présumé rigorisme du philosophe de Königsberg a survécu jusqu'à nos jours. Le scénario évoqué par Constant formerait un canevas idéal pour Sade. Mais il n'y en a pas trace dans les œuvres sadiennes. Quant aux éditeurs des *Œuvres complètes* de Benjamin Constant, ils avouent ne pas savoir sur quel texte de Kant Constant pouvait baser son exemple, à cette époque.<sup>139</sup>

Les informations que nous avons tirées de Picavet suffisent pour établir fermement que si Sade avait connu Kant, il n'aurait pas manqué de le tancer. Les textes de Sade sont pétris de matérialisme sensationniste et empirique ; il s'inspire d'écoles philosophiques diamétralement opposées à la philosophie transcendantale d'Emmanuel Kant.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. XV. Voir aussi Michel Delon, Robert Mauzi, Sylvain Menant, *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, deuxième édition révisée, Paris, Flammarion, 1998, p. 58.

<sup>137</sup> Picavet, *La Philosophie de Kant en France*, op. cit., p. XXVI.

<sup>138</sup> Benjamin Constant, *Ecrits de jeunesse (1774-1799)*, éd. par Lucia Omacini, Jean-Daniel Candaux et Mauro Barberis, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, p. 493.

<sup>139</sup> *Ibid.*

## 2.6 Quelques lectures philosophiques

Qu'en est-il de la réception de Sade dans notre troisième période, une fois les années de gloire de la théorie passées ? – Il est étonnant de constater que l'approche théorico-philosophique trouve un soutien dans les recherches historiques et philologiques qui s'intéressent à Sade comme « philosophe », et qu'il y a un certain durcissement allant dans le sens de cette interprétation non seulement du côté de théoriciens de la littérature mais encore des philosophes. C'est donc en vain que des lecteurs comme Henri Coulet, en 1970,<sup>140</sup> et Pierre Naville, en 1973,<sup>141</sup> distinguent Sade de la philosophie : ces voix ne s'imposent pas. Du côté des critiques universitaires ne prétendant pas à la théorie, comme Jean Deprun ou Catherine Warman, prévaut encore l'intérêt pour la « philosophie » de Sade, avec des études qui restent cependant restées nuancées et conscientes de leurs présupposés. Il nous semble que du côté des philosophes ou théoriciens proprement dits, par exemple chez Timo Airaksinen (1991 et 1995), Mengue (1996), Sclipa (2000), Zweifel et Pfister (2002) ainsi que Jeangène Vilmer (2006), cette lucidité aurait également contribué à nuancer les conclusions.<sup>142</sup>

### 2.6.1 Jean Deprun et l'histoire des idées

Tournons-nous d'abord vers les philologues ou historiens universitaires. Jean Deprun avoue que l'immoralisme n'était pas compatible avec le sens ample du mot « philosophie », mais d'autre part, il souligne que des éléments typiquement sadiens, comme l'isolisme, l'antiphysisme et l'intensivisme se trouvaient aussi chez des philosophes des Lumières. Il semble que toutefois seule la notion d'intensité soit établie auprès des philosophes.<sup>143</sup> En ce qui concerne l'isolisme et l'antiphysisme, ces termes constituent des notions vagues. Dans certains contextes sadiens, ils ne possèdent aucune pertinence. Etant donné que l'œuvre sadienne est parodique autant qu'ironique, il aura à la fois argumenté selon la nature ou la *physis* qu'il l'aura

<sup>140</sup> Henri Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophiques » in : *Roman et lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions sociales, 1970, pp. 438-447 ; p. 444 : « Sade ne cherche pas à obtenir la connivence de tout lecteur intelligent éclairé par les lumières, son ironie subtile s'exerce même aux dépens de ce lecteur, ou vise à l'entraîner dans une connivence plus secrète : la pensée de Sade est bien plus clandestine que celle des philosophes ».

<sup>141</sup> Naville, « Sade et la philosophie », *art. cit.*, p. 11 : « Rien ne serait plus paradoxal que de faire du marquis de Sade un philosophe. [...] les analyses philosophiques et scientifiques de Sade [...] sont plutôt sommaires. Le scrupule savant dans le raisonnement n'est évidemment pas son fort. Les données scientifiques dont il fait état, toujours les mêmes, sont simplifiées à l'extrême. »

<sup>142</sup> Ces auteurs sont pour la plupart des philosophes formés ; Sclipa enseigne dans la tradition de la *Theory* des universités états-uniennes.

<sup>143</sup> Ne disant rien de l'isolisme et de l'antiphysisme, deux dictionnaires de philosophie consultés ont une entrée « intensité » : André Lalande (éd.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, <sup>12</sup>1976 (1926), p. 528, et Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/Editions du temps, 2004, p. 676.

fait contre : en effet, nous y trouvons à la fois, des condamnations de la nature et des arguments en sa faveur.<sup>144</sup> Ces arguments contraires sont d'ailleurs formulés par des personnages semblables, et non par des acteurs opposés.<sup>145</sup>

Il nous semble qu'en élevant l'« isolisme » et l'« antiphysisme » à la dignité de notions philosophiques, l'éminent historien des idées qu'était Jean Deprun quitte le domaine consacré de la philosophie. Son ouvrage, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a beau porter dans son titre le mot de « philosophie » : l'auteur y traite de musique, de jardins, d'architecture, de poétique, de médecine, de psychologie, d'histoire et de religion. La métaphysique ne constitue que l'aboutissement de ce parcours. Il y a ici le danger d'un malentendu : c'est comme s'il fallait distinguer entre la philosophie proprement dite et une philosophie au sens figuré, l'essence que Deprun tire de ces différents domaines et qu'il caractérise lui-même de « philosophie ». Mais nous croyons bien, au contraire, que Deprun insiste sur une notion non métaphorique de philosophie, au sens strict du terme. Selon ses propres paroles, il ne s'agit dans les domaines de l'histoire des idées que d'une présence « implicite » de la philosophie et non pas de raisonnements formulés dans un ordre logique.<sup>146</sup> En parlant d'une « philosophie » sous-jacente à quantité d'autres domaines et disciplines, Deprun présuppose donc que la philosophie constitue une base pour tous les savoirs, qu'elle est une science maîtresse et prioritaire à laquelle toutes les autres doivent être reconduites.

Nous ne voyons cependant pas le sens d'une réduction de l'histoire des idées à une histoire de la philosophie : le discours philosophique, parce qu'il relève du raisonnement, se définit justement par sa nature explicite, un raisonnement implicite ne pouvant être vérifié (ou falsifié pour prendre un critère de scientificité énoncé par Popper) comme devrait l'être toute philosophie. Le règne de l'implicite, c'est en vérité l'art, et plus particulièrement la littérature, d'autant plus qu'elle relève *surtout* de la rhétorique. L'avantage de l'histoire des idées, comme nous le montre le livre même de Deprun,<sup>147</sup> consistera à n'accorder de privilège à aucun domaine parmi ceux où s'exprime une idée qui en fait l'objet : l'erreur, ce serait de penser que le concret relèverait toujours de l'abstrait, l'extérieur de l'intérieur. Les arts ne se limitent pas à puiser des idées chez les philosophes, et inversement, les philosophes peuvent s'inspirer des arts pour parfaire leurs argumentations.

<sup>144</sup> Nous reviendrons à ce constat dans notre chapitre 4.1.

<sup>145</sup> Cela apparaît dès le *Dialogue entre un prêtre avec un moribond*, où la nature – érigée en modèle à suivre – n'en est pas moins comparée avec l'image dépréciative d'une « guêpe qui vient darder son aiguillon dans ta peau » (*Œ I*, 10). Voir notre chap. 4.1. pour le présumé antinaturalisme sadien.

<sup>146</sup> Jean Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 19 : « C'est d'abord dans la théorie des beaux-arts et, tout spécialement, dans celle de la musique d'opéra, que nous essaierons de déceler une philosophie implicite de l'inquiétude ».

<sup>147</sup> C'est la suite de la même phrase, *ibid.*, *loc. cit.* : « ...espérant aller ainsi de l'extérieur à l'intérieur. (Précisons d'emblée que cet extérieur – l'expression artistique – n'est d'aucune façon, dans notre pensée, un stade inférieur, mais qu'il s'associe au contraire le prestige du concret à celui de l'analyse.) »

### 2.6.2 Philippe Mengue et la loi de Warman

Quant à Caroline Warman, elle signale la position chancelante de Sade entre philosophie et littérature :

« Difficile [...] de savoir si l'œuvre sadienne est plus philosophique que littéraire. Dans la mesure où Sade veut qu'on prenne son système tel quel, et où toute sa pornographie y renvoie, elle reste proche de la philosophie. Mais en créant un texte qui essaie de provoquer dans le lecteur des sentiments autres que ceux de la réflexion, Sade s'en éloigne. »<sup>148</sup>

Warman a surtout travaillé sur le lien entre pornographie et matérialisme, et comme elle le dit, il y a une espèce de règle dans les interprétations de Sade selon laquelle tout lecteur s'intéressant à sa philosophie (« toute sa pornographie y renvoie »), finira par privilégier les problèmes qui découlent de la présence massive de la pornographie dans ses œuvres, au mépris paradoxal des œuvres où elle ne s'y trouve pas. C'est ce qu'elle présuppose aussi plus loin dans son livre, quand elle interprète le *Capricieux*, pièce non pornographique de Sade, où le marquis aurait constaté que le matérialisme ne peut apparaître dans un texte en dehors de toute pornographie.<sup>149</sup> Plus en général, tout le chapitre 7 de la thèse de Warman vise à interpréter la pornographie sadienne comme conséquence de son matérialisme, c'est-à-dire comme conséquence d'un certain type de philosophie. Sur cette base, nous supposons difficile d'expliquer la présence du discours anti-amoureux dans les comédies du *Philosophe soi-disant* et du *Boudoir*, puisqu'il ne s'intègre plus dans un univers pornographique, et serait en conséquence détaché du matérialisme qui constitue, toujours selon Warman, la clé en même temps de la philosophie et de la pornographie de Sade. En outre, le constat philologique que la comédie du *Boudoir* forme l'avant-texte, non matérialiste et relativement décent, de *La Philosophie dans le boudoir*, pourtant bien pornographique, risque de miner l'hypothèse d'une importance prioritaire de la philosophie matérialiste pour l'œuvre de Sade.

Précisons ce que nous proposons de baptiser la « loi de Warman » : ce qui fait le point commun des lectures philosophico-théoriques de Sade, ce n'est pas la prétendue philosophie ou un quelconque système théorique dans Sade, mais c'est la nature pornographique de certains de ses textes, et l'oubli partiel ou total de tous les écrits appelés exotériques. Il fait donc problème que le prétendu système de Sade est aussi localisable dans ces œuvres non pornographiques, négligées par les Klossowski, les Lacan et leurs successeurs, alors que certains des textes pornographiques au contraire, dans quelques passages auto-parodiques, battent en brèche ces présupposés systèmes. L'histoire de la réception de Sade atteste donc la géniale efficacité de son œuvre consternante, vendue comme chat en poche même

<sup>148</sup> Caroline Warman : « Modèles violents et sensations fortes dans la genèse de l'œuvre de Sade » in : *Dix-huitième siècle* 35 (2003), pp. 231-239, p. 238.

<sup>149</sup> Voir Warman, *Sade : from Materialism to Pornography*, op. cit., en particulier pp. 130 s. pour l'interprétation du *Capricieux* et plus en général le chap. 7, pp. 146-168.

aux lecteurs les plus raffinés, contents de trouver des lanternes où il n'y a que vessies : au lieu de prendre l'immoralisme pour une philosophie indépendante, l'immoralité pour une espèce de morale, la nature parodique de l'œuvre sadienne devrait tout simplement nous conduire au constat peut-être choquant de la relation paradoxale, à la fois d'imitation et de renversement, entre le discours des moralisateurs et celui des immoralistes.

L'équation entre lecture philosophique et privilège accordé aux textes pornographiques s'avère déjà pour Klossowski, qui marginalise les textes sadiens publiés avec nom d'auteur et nous rejette en première ligne sur les écrits pornographiques anonymes.<sup>150</sup> Klossowski, Lacan, et bien d'autres encore font comme si *Aline et Valcour*, ce roman non pornographique et signé par Sade, n'existait pas, alors que son sous-titre l'affiche explicitement comme *Roman philosophique* et qu'il s'agit d'un ouvrage de poids qui rencontra un vif succès. Ces critiques préfèrent s'en tenir à la « philosophie » que contiendrait *La Philosophie dans le boudoir*, pour la simple raison non avouée qu'il s'agit là, cette fois, bien d'un texte pornographique. Personne n'a tenté, à ce jour, de développer une interprétation philosophique de Sade en se fondant uniquement et systématiquement sur des textes exotériques comme *Aline et Valcour* ou *le Roman philosophique*, le théâtre et les récits brefs de son œuvre.

La loi de Warman se manifeste aussi chez Philippe Mengue, qui exclut systématiquement de sa recherche tous les textes non pornographiques de Sade.<sup>151</sup> L'introduction de sa thèse est consacrée à « la question d'une philosophie sadienne ». Il s'y base surtout sur l'article évoqué de Coulet, ce qui est paradoxal parce que pour Coulet il n'y a pas de philosophie sadienne. Mengue cache ce désaccord dans une note.<sup>152</sup> Bien plus, Mengue dramatise son argumentation au point de faire de l'interprétation philosophique de Sade une question de survie pour la philosophie :

« si c'est à l'intérieur du discours que se joue entièrement l'aventure de Sade, comme le dit Ph. Sollers, alors une étude de cette œuvre, visant à dégager son 'système', est non seulement sans intérêt, mais, de plus, contradictoire selon les postulats méthodologiques de cette approche. [...] Mais alors, et c'est la conséquence peut-être inattendue pour certains, il n'y a plus de philosophie possible du tout, celle de Sade tout comme celle des 'grands' auteurs. Si l'argument est juste, et si, en raison de cette théorie du primat du texte et du signifiant, il n'y a pas de philosophie 'sadienne',

<sup>150</sup> Tendance qui se manifeste déjà dans ses premiers essais : Pierre Klossowski, « Le mal et la négation d'autrui dans la philosophie de D.A.F. de Sade », pp. 49-77 in : *Écrits d'un monomane. Essais 1933-1939*, Paris, Gallimard, 2001. Le corpus est limité aux ouvrages obscènes.

<sup>151</sup> Mengue essaie d'établir une espèce de philosophie de la narration. Ainsi, il montre deux tableaux, à la fin de son livre, qui schématisent les structures narratives des *Cent Vingt Journées* ainsi que du cycle des sœurs Justine et Juliette. En dernière instance, ce n'est pas la philosophie, ni la narration qui fascine Mengue, mais la pornographie, et *Aline et Valcour* n'est pas pris en compte, parce que le texte n'appartient pas à cette catégorie. Voir Mengue, *L'ordre sadien*, op. cit., pp. 273 s.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 11-31 et note 57 à la p. 35.

alors il n'y a aucune raison de limiter l'argument et, donc, il s'ensuit que toute philosophie, comme discipline de connaissance [...], est à jamais impossible. »<sup>153</sup>

Que le sort de la philosophie occidentale dépende de Sade, cela doit nous surprendre. Mais cette idée ne fait que prouver l'existence d'un débat de plus en plus radical sur la littérarité de Sade depuis Klossowski et Lacan. Mengue présuppose un canon immuable de la philosophie, et une définition pour toujours acquise de la discipline.

Le mérite de l'histoire des idées, voire le mérite de toute approche historique, c'est d'être ouverte à l'évolution et à la multiplicité des contextes. Deprun et Warman essaient de nuancer leur lecture, et définissent les conditions dans lesquelles elle reste valable. Cette espèce de prudence manque dans une des contributions qui constitue à elle seule une sous-classe des lectures philosophiques : il s'agit de la réduction de Sade à un moraliste, effectuée par Jeangène Vilmer.

### 2.6.3 Le réductionnisme de Jeangène Vilmer

La thèse de Jean-Baptiste Jeangène Vilmer n'échappe pas à la « loi de Warman ». Contrairement à Klossowski, Lacan et Mengue, il connaît aussi les textes exotériques, mais il est significatif qu'il les cite beaucoup moins que les ouvrages explicites. *La Marquise de Gange* par exemple n'existe guère pour lui ; il ne l'évoque qu'une fois dans une note.<sup>154</sup> *L'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, Jeangène Vilmer n'en survole que la préface, l'épigraphe de la première partie et une note à la fin. *D'Adélaïde de Brunswick*, il ne retient qu'une seule page. Le théâtre de Sade n'est jamais cité.

Jeangène Vilmer s'attaque à deux traditions dans la réception de Sade : d'un côté, il s'insurge contre les tenants de l'immanence du texte comme Barthes et Sollers, et qui défendent un Sade « littéraire ».<sup>155</sup> D'autre part, il s'insurge contre ce qu'il appelle l'« axiome imbécile d'un Sade immoraliste ».<sup>156</sup> Pour y remédier, il se propose de lire Sade en philosophe. Moins catégorique que Mengue, il affirme que « c'est au sens large que donne le XVIII<sup>e</sup> siècle à ce mot qu'il faut prendre 'philosophe' – un sens vague, même ». Mais plus loin, il contredit ce même principe :

« Sade est également philosophe, ajoutons-nous, en ce qu'il se préoccupe de vérité. L'identité du philosophe s'est construite dans les dialogues de Platon en se distinguant de celle du sophiste. Et outre le fait que le sophiste se fait payer pour ses

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>154</sup> Jeangène Vilmer, *Sade moraliste*, *op. cit.*, p. 286, note 213.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pp. 25-28 et 289. Voir aussi p. 23 : « Ce qui manque est une interprétation forte et totale de la pensée de l'auteur, capable de rendre raison de chacune de ses lignes. Et, pour ce faire, il faut d'abord libérer Sade de la camisole littéraire, en montrant comment, point par point, cette lecture dominante est inadéquate et nuisible. » – Ce ton fait écho aux imprécations de Mengue contre Sollers, mais aussi à Lacan niant la valeur littéraire de Sade.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 293. Voir aussi p. 63 : « Sade est d'autant plus moraliste qu'il semble ne pas l'être. »

leçons, la différence essentielle entre les deux attitudes est que le philosophe se soucie de la vérité tandis que le sophiste n'en a cure. Historiquement au moins, donc, [...] le philosophe se reconnaît par son souci de vérité. Or, Sade est dominé par cette préoccupation, comme en témoigne par exemple l'un de ses personnages qui oppose et préfère la vérité à la vertu [...]. »<sup>157</sup>

Si Jeangène Vilmer reproche aux lectures « littéraires » leur réductionnisme,<sup>158</sup> il réduit lui-même toute l'œuvre de Sade à un plaidoyer personnel. Ecrivain engagé avant la lettre, Sade se serait ainsi battu pour la morale avec pour arme ses écrits, contre un système judiciaire injuste dont il était devenu la victime.<sup>159</sup> La littérature se réduit ainsi à la philosophie, qui se réduit à la morale, qui se réduit à la lutte personnelle de Sade contre son enfermement. Selon le leitmotiv provocateur de Jeangène Vilmer, l'œuvre rédigée par une victime du sadisme judiciaire ne saurait être autre chose qu'une dénonciation du sadisme.<sup>160</sup>

Si la thèse de Jeangène Vilmer est réductrice dans ses bases, elle l'est aussi dans certains détails. L'erreur principale consiste à dire que l'œuvre de Sade serait inexistante si celui-ci n'avait rencontré aucun problème avec la justice ; c'est l'écho fidèle de ce que disait Lacan dans le *Séminaire*. Jeangène Vilmer répète sans cesse qu'il faut lire Sade en juriste,<sup>161</sup> le situer par rapport au contexte du système judiciaire de l'époque. Mais cette argumentation présuppose qu'un passage par d'autres domaines (par exemple la théologie, l'histoire, l'ethnologie ou la médecine) n'amènerait pas le même résultat, voire un résultat contraire. Le réductionnisme de Jeangène Vilmer se révèle aussi lorsqu'il lie le motif de la punition au contexte exclusif du système judiciaire : dans les *Cent Vingt Journées*, dont le sous-titre est *L'Ecole du libertinage*, la punition parodie en fait des procédés pédagogiques. Le XVIII<sup>e</sup> siècle n'entreprend pas seulement la réforme de la justice, mais encore celle de la pédagogie. Enfin, pour la démonstration de Jeangène Vilmer, il est crucial que de nombreux libertins sadiens exercent une fonction de magistrat.<sup>162</sup> mais il faut objecter que dans l'ensemble, la noblesse d'épée, le clergé et la finance ont fourni autant ou plus de personnages libertins à Sade. Lorsque Jeangène Vilmer classe l'œuvre sadienne dans la littérature pénitentiaire,<sup>163</sup> parce que Sade aurait commencé à écrire en prison, il oublie que Sade a écrit des œuvres en liberté et que nombre d'entre elles entretiennent des rapports de similarité prononcés avec la production carcérale. Jeangène Vilmer croit voir que la « clôture sadienne reproduit dans l'œuvre l'enfermement de l'écrivain : l'ordre libertin ne s'exerce que dans des lieux clos ». <sup>164</sup> Mais dans la société de bohémiens du récit de Léonore dans *Aline et*

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 251.



*Valcour*, nous trouvons aussi des libertins agissant à ciel ouvert, sur les grands chemins.

Autre aspect de la loi de Warman, Jeangène Vilmer se plaît à faire de tout crime dans l'œuvre sadienne un crime de libertinage, c'est-à-dire sexuel.<sup>165</sup> Mais le vol, dont l'apologie est centrale dans l'*Histoire de Juliette* par exemple, constitue un crime à part dont le lien avec la sexualité est secondaire ou nul dans les textes exotériques. Nous retrouvons le vol dans les histoires de captateurs, de suborneurs, d'escrocs au mariage des pièces de théâtre et dans les méfaits des bohémiens d'*Aline et Valcour*. L'histoire des brigands de « Fixelange » dans les *Crimes de l'amour* parle aussi de vol. L'anti-propagationnisme de Sade ne serait qu'un dérivé de la grande Terreur, de la chasse aux femmes enceintes en Vendée sous la Révolution,<sup>166</sup> dit notre auteur ; mais Frank Lestringant, dans son livre sur la « splendeur et décadence » du *Cannibale*, illustre de manière beaucoup plus convaincante que le cannibalisme, comme variante de l'anti-propagationnisme de Sade, se nourrit du même pessimisme démographique qui sera lié dès 1798 au nom de Thomas Robert Malthus.<sup>167</sup>

Jeangène Vilmer généralise encore trop hâtivement lorsqu'il lit la description du royaume cannibale de Butua comme utopie négative dénonçant les structures féodales de la société.<sup>168</sup> Car là encore, il faut apporter un bémol : la dystopie de Butua et l'utopie de Tamoé, opposées par exemple en ce qui concerne les habitudes alimentaires – cannibalisme contre végétarisme – se valent en fait pleinement, car les deux royaumes ont une pratique extrêmement permissive dans le domaine de la morale, et garantissent une impunité anarchique dans la sanction des crimes. La visite des deux régions permet d'insinuer la relativité des systèmes et de suggérer l'équivalence des extrêmes opposés, et partant l'inutilité des principes fermes d'une morale, quelle qu'elle soit.

Pour conclure, Jeangène Vilmer n'a fait qu'effleurer le problème : en affirmant que « l'œuvre sadienne est la négation (Aufhebung) de l'ordre carcéral », qu'« elle le nie en l'intégrant, le renverse en le conservant », <sup>169</sup> il reconnaît la présence d'un renversement (c'est-à-dire d'une inversion), doublé d'un « renversement interne » qui

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 186

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>167</sup> Lestringant place l'apologie sadienne du cannibalisme dans le contexte des théories de surpopulation malthusiennes (voir Frank Lestringant, *Le Cannibale. Splendeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994, pp. 242-244 et 264-274). Selon Malthus, la morale familiale suffit à contrôler la propagation. Chez Sade, c'est le contraire : l'anti-propagationnisme cautionne des pratiques non procréatrices telles que la masturbation et la sodomie, voire destructrices comme le meurtre. Si dans *La Philosophie dans le boudoir*, le pamphlet « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » justifie l'avortement pour le bien de la république (Œ III, 150), cet argument ne sert qu'à la lubricité dans les dialogues mêmes – c'est l'apologie de la sodomie par Mme de Saint-Ange : « Nous glisserons sur tout ce qui tient au plat mécanisme de la population, pour nous attacher principalement et uniquement aux voluptés libertines dont l'esprit n'est nullement populateur. » (Œ III, 18 s.).

<sup>168</sup> Jeangène Vilmer, *Sade moraliste*, op. cit., p. 362.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 246.

renverserait parfois le système libertin en son propre contraire.<sup>170</sup> C'est sur le mode du renversement et renversement interne qu'il voit le rapport entre l'ésotérique et l'exotérique : dans les textes libertins, l'apologie de l'impunité constituerait une autre manière de critiquer son contraire, c'est-à-dire l'impunité dans la société contemporaine.<sup>171</sup> Dans le fil de cette argumentation, Jeangène Vilmer est amené à constater une ironie fondamentale de Sade par rapport aux cruautés qu'il met en scène. La violence serait tenue à distance par son extravagance et les répétitions excessives. L'ironie sadienne aurait donc comme effet de supprimer cette violence. L'ordre libertin sadien serait « auto-annulant ».<sup>172</sup> En dernière instance, c'est le refus de vouloir accepter le texte sadien comme de la littérature qui a empêché Jeangène Vilmer de reconnaître, sous les procédés de renversement et sous ceux du renversement interne ou du renversement du renversement, les deux faces de la parodie : celle de l'inversion d'un côté, et celle de la confirmation dans la surconventionalisation de l'autre ! Nous y reviendrons.

## 2.7 La « philosophie », un terme polémique au XVIII<sup>e</sup> siècle

Les continuateurs de Klossowski et de Lacan ne tiennent pas compte du vaste champ sémantique que recouvrent à l'époque des Lumières, le terme de « philosophe » et l'adjectif « philosophique ». Car à l'époque de Sade même, le flou du mot « philosophe » faisait problème, comme l'affirme le chevalier de Jaucourt dans l'*Encyclopédie* :

« PHILOSOPHE, s. m. Il n'y a rien qui coute moins à acquérir aujourd'hui que le nom de philosophe ; une vie obscure & retirée, quelques dehors de sagesse, avec un peu de lecture, suffisent pour attirer ce nom à des personnes qui s'en honorent sans le mériter. »<sup>173</sup>

On pouvait donc être Tartufe en philosophie comme en religion, en se donnant les signes distinctifs purement extérieurs de la pensée. Jaucourt évoque ensuite ceux qui en vertu de leur appellation de « philosophes » prétendaient à une critique de l'église, présentée comme ennemie de la raison : « D'autres en qui la liberté de penser tient lieu de raisonnement, se regardent comme les seuls véritables philosophes, parce qu'ils ont osé renverser les bornes sacrées de la religion, & qu'ils ont brisé les entraves où la foi mettoit leur raison. »<sup>174</sup> La première acception de « philosophique » que nous devons donc retenir ici correspond à « anticlérical » ou « opposé à l'église » et « libre-penseur ». Cette caractérisation ne constitue pas encore une définition précise et univoque, car l'hétérodoxie des philosophes par

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp. 306-308.

<sup>173</sup> Article « PHILOSOPHE », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 12, p. 509.

<sup>174</sup> *Ibid.*

rapport à l'église pouvait prendre des formes diverses, voire opposées. Il faut aussi signaler les tergiversations stratégiques d'un Voltaire dans son traitement de la foi : d'une part, il souligne la mission anticléricale du philosophe dans l'article « Philosophe » consacré à Pierre Bayle dans son *Dictionnaire philosophique*.<sup>175</sup> Mais d'autre part, Voltaire défend aussi une foi minimale contre l'athéisme, notamment lorsque l'incroyance lui paraît prendre trop de poids dans la République des lettres.<sup>176</sup>

La deuxième définition de « philosophie » qu'il faut retenir, l'oppose non pas à l'église, mais à l'autorité et à tout système, comme le dit l'article « Philosophie » de l'*Encyclopédie* : « Deux obstacles principaux ont retardé long tems les progres de la Philosophie, l'autorité & l'esprit systématique. » Certes la philosophie est souvent entendue comme exercice libre de la raison, ce que cet article ne manque pas de suggérer, mais un aperçu rapide de l'histoire de la philosophie et des sciences au siècle des Lumières rend suffisamment compte du fait que la raison fut à son tour soumise au doute et critiquée : les Lumières ne sont pas le siècle de la raison, du rationalisme et des systèmes. Roland Mortier démontre bien à notre avis que la subdivision du siècle des Lumières en une première phase rationaliste et une deuxième phase sentimentaliste et préromantique ne saurait être maintenue :

« Nul plus que les 'philosophes', tenus abusivement pour rationalistes, n'est convaincu de l'existence d'un monde confus et troublant, à la fois fécond et mouvant, constitué par les passions sous-jacentes à la raison. Leur étude constitue même la part la plus importante du message philosophique de Helvétius, dont la pensée est si largement répandue au XVIII<sup>e</sup> siècle, et bien au dehors des frontières de la France. Condillac fonde toute la vie psychique sur 'l'inquiétude', proche de l'*uneasiness* dont parlait Locke, et y voit non un principe ennemi de la raison et de l'intelligence, mais leur élément moteur. »<sup>177</sup>

Nous concluons à la nécessité d'examiner dans le détail comment chaque philosophe résout à sa manière la complexe dynamique de la raison et des sens. Plus enclin que Mortier à trancher sur un point à notre avis essentiel, il nous semble inévitable de comprendre les Lumières comme l'époque de la lutte surtout empirique et pragmatique contre les systèmes, les traditions et les autorités, au profit d'un bien, d'une utilité concrète ou d'un but idéologique à définir : une bonne constitution, des lois équitables, l'abolition des privilèges, la justice pour les persécutés,

<sup>175</sup> Voir Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. II, éd. par Christiane Mervaud, *Œuvres complètes de Voltaire*, 36, Oxford, Voltaire foundation, 1994, pp. 440-443.

<sup>176</sup> Voltaire critique le statut de martyr que les athées attribuent à Vanini, et souligne que si les puissants ont abusé de la religion pour leurs intérêts, cela ne justifie pas pour autant l'athéisme (article « Athée, athéisme » in : Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. par Raymond Naves et Julien Benda, Paris, Garnier, 1967, pp. 36-44).

<sup>177</sup> Roland Mortier, « Unité ou scission du siècle des Lumières », pp. 114-124 in : id., *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, p. 117. Plus récemment, Didier Masseau affirmait qu'entre « Lumières chrétiennes (ou Lumières tout court) et les anti-Lumières », il n'y aurait aucune « frontière infranchissable, comme il en existerait entre deux philosophies divergentes ». Voir Didier Masseau, « Lumières, religion, et anti-Lumières », pp. 77-89 in Porret (éd.), *Sens des Lumières, op. cit.*, en particulier p. 87.

l'émancipation des opprimés et la liberté pour tous, la tolérance pour les dissidents, le bonheur général ou encore le progrès universel de l'humanité. Ce point de vue centré sur le pragmatisme des Lumières transcende finalement toute opposition philosophique, et notamment celle entre raison et sens. Comme le dit Jaucourt lui-même, le « philosophe n'est pas tellement attaché à un système, qu'il ne sente toute la force des objections. »<sup>178</sup> Même si l'*Encyclopédie*, l'œuvre qui manifeste au plus haut degré l'esprit philosophique du siècle, se veut « systématique » et « raisonnée », d'Alembert annonce dès le « Discours préliminaire » qu'il s'agit d'un « système figuré des connoissances humaines », et remarque que ce n'est pas le seul système possible<sup>179</sup> ; il évoque le chancelier Roger Bacon, son modèle, comme un « Ennemi » déclaré des « systèmes ».<sup>180</sup> Au lieu de systèmes métaphysiques, d'Alembert ne donne droit de cité, dans le monde de la science, qu'au calcul de la physique, qui n'aura pour but que de se confronter à l'observation empirique :

« un Ecrivain qui feroit parmi nous l'éloge des Systèmes viendrait trop tard. [...] L'esprit de Système est dans la Physique ce que la Métaphysique est dans la Géométrie. S'il est quelquefois nécessaire pour nous mettre dans le chemin de la vérité, il est presque toujours incapable de nous y conduire par lui-même. Eclairé par l'observation de la Nature, il peut entrevoir les causes des phénomènes : mais c'est au calcul à assurer pour ainsi dire l'existence de ces causes, en déterminant exactement les effets qu'elles peuvent produire, & en comparant ces effets avec ceux que l'expérience nous découvre. Toute hypothèse dénuée d'un tel secours acquiert rarement ce degré de certitude, qu'on doit toujours chercher dans les Sciences naturelles, & qui néanmoins se trouve si peu dans ces conjectures frivoles qu'on honore du nom de Systèmes. S'il ne pouvoit y en avoir que de cette espèce, le principal mérite du Physicien seroit, à proprement parler, d'avoir l'esprit de Système, & de n'en faire jamais. A l'égard de l'usage des Systèmes dans les autres Sciences, mille expériences prouvent combien il est dangereux. »<sup>181</sup>

Voltaire n'est pas en reste sur ce point : comme le montre sa satire « Les systèmes », le terme exclusivement négatif englobe tous les échafaudages à la fois théologiques, philosophiques et athées, de saint Thomas d'Aquin à Spinoza en passant par Descartes et Leibniz et d'autres. Il y montre comment « Chacun fit son système » et que ces « doctes leçons / Semblaient partir tout droit des Petites-Maisons »,<sup>182</sup> à savoir des maisons de fous. La notice ajoutée par Voltaire nous

<sup>178</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 12, p. 510 : concernant l'empirisme, De Jaucourt souligne « l'esprit d'observation » du véritable philosophe. Le sensationnisme d'un Locke, d'un Bonnet, d'un Condillac, d'un Hume, forment une école de pensée majeure dans le siècle. Sur l'empirisme sceptique et anti-rationaliste de Hume, voir Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.

<sup>179</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 1, p. XVI : « nous sommes trop convaincus de l'arbitraire qui régnera toujours dans une pareille division, pour croire que notre système soit l'unique ou le meilleur ; il nous suffira que notre travail ne soit pas entièrement désapprouvé par les bons esprits. »

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. XXIV.

<sup>181</sup> *Ibid.*, (« Discours préliminaire des éditeurs »), p. XXXI.

<sup>182</sup> Voltaire, *Poésies*, t. II, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XVI, Paris, Delangle frères, 1828, p. 246, vers 95-96.

rappelle en outre que le XVIII<sup>e</sup> siècle s'ouvre sur la faillite douloureuse d'un système en 1720, celui de Law, institué à la Régence en 1716 : banqueroute qui prouva à toute une génération le danger des « systèmes ». Voltaire y voit l'écroulement de toute une philosophie :

« Descartes vint dans un temps où la raison humaine était égarée. Law se mit à philosopher en France, lorsque l'argent du royaume était plus égaré encore. Tous deux élevèrent leur édifice sur des vessies. Les tourbillons de Descartes durèrent une quarantaine d'années ; ceux de Law ne subsistèrent que dix-huit mois. On est plus tôt détrompé en arithmétique qu'en philosophie. »<sup>183</sup>

La « philosophie », ici, représente encore la plus durable de toutes les erreurs. Voltaire n'excepte de cette critique que les défenseurs de l'empirisme, du sensationnisme, du scepticisme modéré, notamment Locke, et l'inventeur de la méthode critique et historique, Pierre Bayle, autre grand destructeur de systèmes. Il le dit déjà très clairement dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*, en 1755, publié un an après la catastrophe :

« J'abandonne Platon, je rejette Epicure.  
Bayle en sait plus qu'eux tous ; je vais le consulter :  
La balance à la main, Bayle enseigne à douter ;  
Assez sage, assez grand pour être sans système,  
Il les a tous détruits et se combat lui-même »<sup>184</sup>

Nous concluons à l'impossibilité de suivre Klossowski, Horkheimer, Adorno et Lacan dans l'interprétation de Sade, parce qu'ils identifient les Lumières avec une philosophie, qui à l'image de celle kantienne, s'entend comme un système où tout se tiendrait. Sade se situe bien plus du côté des « philosophes » empiriques et sceptiques comme Bacon, Locke, Bayle et Voltaire, qui visaient la destruction de systèmes. Selon le point de vue adopté, il est possible de voir en Sade tantôt le défenseur d'un esprit philosophique, tantôt un anti-philosophe dans la meilleure tradition des anti-Lumières.<sup>185</sup> De manière générale, « Les idées des grand écrivains des Lumières furent trop divergentes et trop mouvantes pour pouvoir être réunies en une 'philosophie' », comme l'écrit Jochen Schlobach.<sup>186</sup>

Etant donné le flou dans la définition ample de la « philosophie » à l'époque, les antiphilosophes ne sont pas moins désunis que les philosophes des Lumières, car leurs critiques mettent en jeu des notions très différentes du terme : un jésuite n'est pas moins antiphilosophe, dans un certain sens, que Rousseau, ennemi de Voltaire. Les hostilités entre Rousseau et d'Alembert ne les empêcha pas de tirer des

<sup>183</sup> « Notes de M. de Morza sur 'Les systèmes' », *ibid.*, p. 249. « M. de Morza » n'est qu'un pseudonyme pour l'auteur du poème.

<sup>184</sup> *Poésies*, t. I, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XV, Paris, Delangle frères, 1828, p. 245, vers 190-194.

<sup>185</sup> Masseau, « Lumières, religion, et anti-Lumières », *art. cit.*, p. 86, classe Sade du côté des anti-Lumières.

<sup>186</sup> Jochen Schlobach, entrée « Philosophe » in Michel Delon (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1997, p. 982.

conséquences semblables et de prendre leurs distances de l'équipe des auteurs de l'*Encyclopédie* autour de Diderot : Rousseau démissionne tandis que d'Alembert se retire comme éditeur.<sup>187</sup> Selon Schlobach, le terme de « philosophe » était devenu synonyme d'« encyclopédiste » (« Enzyklopädisten ») en Allemagne :<sup>188</sup> par le lien établi entre la philosophie et un projet en évolution aussi large et susceptible d'accueillir tout type de contenu comme l'*Encyclopédie*, le caractère indéfini et ouvert de la définition du philosophe s'accroît encore. En France, le terme de philosophe, entendu au sens d'encyclopédiste, prit rapidement une valeur très polémique : ce fait – pertinent pour Sade dont l'œuvre porte le double sceau de l'encyclopédisme et de la polémique – nous empêche de construire notre interprétation sur un terme qui, comme celui de philosophe, ne peut en fait pas s'entendre comme idéologiquement neutre, alors que l'idée d'objectivité sous-jacente à cette discipline nous contraindrait en fait de la traiter comme telle. Rappelons que depuis la publication des premiers volumes de l'*Encyclopédie* en 1751, le feu couve sous les braises. De sorte qu'en 1757, après l'attentat de Damiens contre le roi, le scandale éclate au point que les « philosophes » sont soupçonnés de complicité. En 1759 est prononcée la double interdiction de l'*Encyclopédie* par le parlement et le pape. Une comédie antiphilosophique de Charles Palissot, représentée en 1760 sous le titre des *Philosophes*, déclenche la « querelle des philosophes » qui prend pour cible les encyclopédistes. Cydalise, la mère séduite par l'esprit philosophique dans cette comédie, attend, au début de la quatrième scène du premier acte, l'arrivée de « son *Encyclopédie* ». <sup>189</sup> S'attaquer aux philosophes, signifie dès lors s'attaquer aux collaborateurs de Diderot et d'Alembert. Ce dernier constate que le « terrible nom » de philosophe est secoué comme un épouvantail :

« Tous ceux qui ont le bonheur ou le malheur d'exciter l'envie par leurs succès, dans les sciences, dans les lettres, dans la chaire même, et jusque dans les dignités les plus respectables, sont qualifiés, à tort et à travers, de ce terrible nom, dont on épouvante les enfants. »<sup>190</sup>

Dans ce sens, un dessinateur comme Goussier, qui travaillait pour les planches de l'*Encyclopédie*, était un « philosophe » au même titre que l'économiste Turgot, que le mathématicien d'Alembert.<sup>191</sup>

<sup>187</sup> Sur la démission d'Alembert, voir Véronique Le Ru, « L'aigle à deux têtes de l'*Encyclopédie*: accords et divergences de Diderot et de D'Alembert de 1751 à 1759 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26 (1999) ; sur la brouille de Rousseau et Diderot on trouvera des éclaircissements dans Yves Citton, « Retour sur la misérable querelle Rousseau-Diderot : position, conséquence, spectacle et sphère publique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 36 (2004), pp. 57-95.

<sup>188</sup> Schlobach, « Philosophe », *art. cit.*, p. 979.

<sup>189</sup> Charles Palissot de Montenoy, *La comédie des Philosophes et autres textes*, éd. par Olivier Ferret, Publications de l'université de Saint-Etienne (coll. « Lire le Dix-huitième Siècle »), 2002, p. 34, vers 222 s.

<sup>190</sup> Cité par Delon, Mauzi, Menant, *Histoire de la littérature française*, *op. cit.*, pp. 44 s.

<sup>191</sup> Sur les professions des encyclopédistes, voir Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie. Un best-seller au siècle des Lumières*, trad. par Marie-Alyx Revellat, Paris, Seuil (coll. « Points

Dans l'image que Palissot donne des philosophes, il se trouve des ressemblances frappantes avec les libertins sadiens. Dans la scène première du deuxième acte, deux Tartufes philosophes, dévoilent aux yeux du public les fondements cyniques de leur imposture : « Tout devient donc permis ? » (vers 443),<sup>192</sup> demande M. Carondas, question qui anticipe la devise que les libertins ressasseront partout dans l'œuvre ésotérique de Sade. Question à laquelle le philosophe Valère répond par l'affirmative, en complice : « Excepté contre nous et contre nos amis » (vers 444). Cette posture préfigure la solidarité entre criminels dans la « Société des amis du crime » de l'*Histoire de Juliette*. La maxime de Valère selon laquelle « Il n'est qu'un seul ressort, l'intérêt personnel » réapparaît dans l'égoïsme sans bornes des libertins de Sade.<sup>193</sup> Si les passions justifient tout pour les libertins sadiens, Palissot attribue déjà cette argumentation aux philosophes de sa pièce : « L'homme est toujours conduit par l'attrait du bonheur, C'est dans ses passions qu'il en trouve la source » (vers 452 s.).

Ces ressemblances de fond démontrent clairement que les systèmes des libertins chez Sade ne reprennent pas seulement les éléments de philosophie chez les philosophes ; ils se nourrissent aussi de ce qui, chez l'ennemi des philosophes Palissot, constitue une espèce de parodie simpliste et simplificatrice de la pensée des philosophes autour de Diderot. Dans les comédies et autres pièces satiriques et anti-philosophiques de la réaction aux Lumières Sade possède des modèles, trente à quarante ans avant la rédaction de ses romans obscènes !<sup>194</sup>

## 2.8 La « philosophie », un terme flou dans l'œuvre sadienne

Nous avons vu le grand flou qui caractérise le terme de « philosophie » au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il nous semble qu'il a été réalisé avec des acceptions différentes dans l'œuvre de Sade même. Il nous semble peu satisfaisant de renvoyer, par exemple, à *La Philosophie dans le boudoir*, sans tenir compte d'une autre œuvre qui porte au titre le terme de philosophie : *Aline et Valcour ou le Roman philosophique*. Nous regrettons aussi que la critique n'ait jamais tenu compte de la première comédie connue rédigée par Sade, le *Philosophe soi-disant*, œuvre de jeunesse inspirée par un conte de Marmontel : la philosophie et la figure du philosophe y sont interpellées de la manière la plus directe (OC XIII, 17-47). Mais la présence d'un mot comme « philosophe » ou « philosophie » chez un auteur ne prouve rien tant que sa fonction n'a été élucidée dans le contexte. Chez Sade, le mot « philosophie », avant d'être un *concept*, véhicule un grand nombre de *figures* et de *valeurs*, parfois même opposées.

---

Histoire »), 1992 [Paris, Librairie Académique Perrin, 1982], pp. 468-476, et le tableau à la p. 471 : parmi les 160 collaborateurs de Diderot, un sur dix était médecin ou chirurgien ; il y avait une dizaine de graveurs et dessinateurs.

<sup>192</sup> Pour toutes les citations suivantes, voir Palissot, *La comédie des Philosophes*, op. cit., p. 43.

<sup>193</sup> Voir p. ex. le discours de Delbène (Œ III, 225).

<sup>194</sup> Pour la distinction entre parodie et satire, voir notre chap. 3.3.

Commençons par le fait le plus cru : c'était sous l'étiquette euphémique et abusive de « livre philosophique » que se marchandaient à l'époque des ouvrages obscènes.<sup>195</sup> Comme le signale un spécialiste du libertinage du XVII<sup>e</sup> siècle, Frédéric Lachèvre, « le premier livre délibérément obscène écrit en langue française », en France portait déjà dans son titre le nom de la « philosophie » : ce fut l'*Escole des filles ou la philosophie des dames*, ouvrage inspiré de la tradition italienne, et dont de nombreuses copies furent brûlées avec l'effigie de l'auteur, Michel Millot l'aîné, le 9 août 1655, à Paris, l'année même de sa publication.<sup>196</sup> L'élément féminin (« école des femmes » et « dames ») forme oxymore autour de la « philosophie » ; c'est ainsi que le « boudoir » formera oxymore avec la « philosophie » dans le titre de Sade, *La Philosophie dans le boudoir*. Le marquis, bien plus que de s'adonner à la rédaction d'une véritable œuvre philosophique, cherchait simplement à se conformer aux traditions d'un genre littéraire clandestin. Sade possédait d'ailleurs dans sa bibliothèque l'ouvrage en question.<sup>197</sup> *L'Escole des filles* et *La Philosophie dans le boudoir* sont tous deux des ouvrages dialogués. La forme dialoguée du texte de Sade constitue un rappel évident de son modèle : il se rapproche en outre plus de Millot que de Platon, car dans le *Banquet* de ce dernier, nous trouvons un concours rhétorique entre les convives qui l'un après l'autre définissent l'amour en longues harangues presque ininterrompues. C'est-à-dire que de très brèves parties dialoguées entourent des parties monologiques plus longues, qui correspondraient en effet au pamphlet de Sade au cœur de *La Philosophie dans le boudoir*. Tout le reste des dialogues sadiens imite plutôt les conversations pornographiques de l'*Escole des filles* : le genre relevant du libertinage des mœurs prime sur l'imitation de Platon.

Dans le cas de Sade, il faudrait préciser ce que signifie le terme de « Philosophie » lorsqu'il est associé au terme de « boudoir » : les dictionnaires définissent le boudoir comme le « lieu, où s'accordent les plaisirs intimes »,<sup>198</sup> plaisirs qui, nous le savons, présupposent une certaine intimité qui ne va pas sans l'idée de nudité. La première « scène » qui ouvre le troisième dialogue de *La Philosophie dans le boudoir*, raconte justement, après le passage dans le boudoir, comment les

<sup>195</sup> Goulemot, « Pornographie : le siècle des Lumières », *art. cit.*, p. 221.

<sup>196</sup> Information tirée de la préface de Lachèvre aux œuvres de Claude Le Petit : *Les œuvres libertines de Claude Le Petit*, éd. par Frédéric Lachèvre, Genève, Slatkine, 1968 (Paris, Champion, 1918), pp. XIX s. Le texte de Millot a été republié sans nom d'auteur (*L'Escole des filles ou la philosophie des dames*, éd. par Pascal Pia, Paris, Cercle du livre précieux, 1959), et repris par Jean-Jacques Pauvert comme ouvrage anonyme (*L'Ecole des filles ou la philosophie des dames*, Paris, La Musardine, 2001).

<sup>197</sup> Le titre *in extenso* est : *L'Ecole des filles, ou la Philosophie des dames, leur indiquant le secret pour se faire aimer des hommes, quand même elles ne seroient pas belles, et le plus sûr moyen d'avoir du plaisir tout le temps de leur vie, en deux dialogues*. Selon Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 687.

<sup>198</sup> Entrée « boudoir » dans le *Trésor de la langue française (TLF)*, consulté en ligne à l'adresse <http://atilf.atilf.fr>. Voir aussi Michel Delon, *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999, ainsi que son article « Sade entre rococo et sublime », pp. 55-73 in : Norbert Sclippa (éd.), *Lire Sade*. Actes du premier colloque international sur Sade aux USA, Charleston, 12-15 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004, en particulier pp. 55-60.



acteurs commencent à exposer leurs corps légèrement voilés sous des gazes (Œ III, 14-16). Non par hasard, dans la tradition allégorique, la vérité, objet de la philosophie par excellence, est souvent présentée comme nue ; et, quand elle ne l'est pas, on présuppose qu'elle est encore à dévoiler. Il s'agit là d'ailleurs d'une iconographie typique pour des ouvrages philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle français, comme le montrent le frontispice des *Pensées philosophiques* de Diderot en 1746 et celui de l'*Encyclopédie* dessiné par Charles Nicolas Cochin fils en 1764 :



Frontispice des *Pensées philosophiques* : « La vérité, toute nue [...], arrache son masque à la Superstition. »<sup>199</sup>



Frontispice de l'*Encyclopédie* : « La Métaphysique et la Raison débarrassent la Vérité de son voile ».<sup>200</sup>

Chez Sade, le souvenir de cette iconographie forme le prétexte, d'un côté, à des dissertations à l'apparence philosophique, censées dévoiler une vérité, et, d'un autre côté, la justification aux ébats pornographiques des dialoguants, bientôt nus comme des vers – ou la vérité – dans leur boudoir.<sup>201</sup> L'image de la philosophie (l'image tout d'abord bien plus que la philosophie elle-même), que Sade reprend, est celle sans doute des cyniques comme Diogène, qui selon Epictète « a dit que la nudité valait mieux que tous les habits de pourpre ».<sup>202</sup> Une autre image que nous pouvons

<sup>199</sup> Légende tirée de Mortier, *Clartés et ombres*, op. cit., p. 167. Reproduction de la Bibliothèque nationale de France téléchargée sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/> (février 2008).

<sup>200</sup> Reproduction *ibid.*, p. 167.

<sup>201</sup> « MME DE SAINT-ANGE : Dolmancé, déshabillez vous-même la victime. DOLMANCÉ : Cela ne sera pas difficile, puisqu'il ne s'agit que d'enlever cette gaze pour distinguer à nu les plus touchants attraits. (*Il la met nue, et ses premiers regards se portent aussitôt sur le derrière.*) » (Œ III, 20). Ensuite, Dolmancé déshabille également Mme de Saint-Ange. Ce n'est qu'une fois tous nus que commencent les premières dissertations. La nudité est un préliminaire à la philosophie.

<sup>202</sup> *Pensées et entretiens d'Epictète*, trad. par André Dacier, Paris, A l'enseigne du pot cassé, 1937, livre premier, LXIII.

évoquer, c'est celle du gymnase grec dans la république athénienne, qui était en même temps un lieu de nudité destiné au sport (dérivé de l'adjectif grec *gymnos* pour nu) et un endroit de débats philosophiques et d'ébats (homo)érotiques. En effet, Dolmancé appelle le boudoir un « lycée » (« ce serait ici le lycée où se ferait le cours », III, 14), et c'est sans doute, bien plus qu'au Lycée fondé à Paris en 1781,<sup>203</sup> à un gymnase au sens grec qu'il pense, c'est-à-dire à l'école philosophique fondée par Aristote à Athènes sous ce nom. Sur la même page (Œ III, 14), le boudoir est appelé « ce cabinet », autre mot qui renvoie à la fois à deux idées contraires, celle de la toilette, impliquant le fait de se (dé)vêtir, et celle de la réflexion, car il s'agit aussi d'une expression, vieillie aujourd'hui, désignant une « pièce réservée au travail intellectuel ».<sup>204</sup>

Analysons la pièce évoquée. En lisant les courts monologues d'Ariste dans les scènes 5, 9 et 13 du *Philosophe soi-disant* (OC XI, 26, 32 et 39), nous comprenons que ce personnage de philosophe n'est rien d'autre qu'un avatar de Tartufe, la figure parfaite d'un hypocrite intéressé et avide d'argent, qui semble triompher pendant un certain temps, dans sa manipulation de l'opinion publique et de celle de son ami et de ses maîtresses potentielles, avant d'être finalement démasqué et hué. La pièce n'a rien d'obscène, mais elle reprend le motif de la nudité comme métaphore soulevant un problème d'esthétique et de morale. Lorsque Clarice reproche à Ariste son refus de se mettre à la mode, de mettre en valeur sa toilette, celui-ci lui répond par le cliché philosophique de la vérité nue :

CLARICE : Pourquoi ne pas donner à la vertu tous les charmes qu'elle peut avoir ?

ARISTE : Non, madame, l'artifice n'est pas fait pour elle. Plus elle est nue, plus elle est belle : on la déguise en voulant l'orner. (OC XI, 33)

Ariste le philosophe, dont le nom de comédie, typique à l'époque,<sup>205</sup> signifie « le meilleur » en grec, se trouve dans un rapport d'identification à la fois avec la bonté, la beauté, la philosophie et la vertu : mais tous ces objets, selon la pièce de Sade, ressortissent complètement au règne du paraître, ils ne peuvent être que des prétextes.

Contre les principes vertueux et philosophiques dont il se réclamait, Ariste accepte dans la scène 11 de revêtir un « domino » rose pour mieux feindre sa

<sup>203</sup> Selon la note de Jean Deprun (Œ III, 1289).

<sup>204</sup> Entrée « cabinet », dans le *Trésor de la langue française*, op. cit., consulté en ligne. Michel Delon montre l'évolution du boudoir à partir du *studiolo* italien (musée-bibliothèque pour le travail et la correspondance) en passant par le cabinet : Delon, *L'invention du boudoir*, op. cit., pp. 20-29.

<sup>205</sup> C'est le nom du personnage chez Marmontel, *Contes moraux*, Paris, Au bureau des éditeurs, 1829, t. 2, pp. 30-60, et celui du protagoniste ridicule de la *Pupille*, pièce de Fagan que Sade cite dans *Aline et Valcour* (Œ I, 721). Voir Barthélémy-Christophe Fagan, *Théâtre de M. Fagan et autres œuvres du même auteur*, Paris, Duchesne, 1760. Vol. I, pp. 135-204. Selon Philippe Roger, le philosophe que Sade vise sous le masque d'Ariste serait Jean-Jacques Rousseau (Philippe Roger, « Rousseau selon Sade ou Jean-Jacques travesti », *Dix-huitième siècle* 23 (1991), pp. 383-405, en particulier pp. 402 s.). Si Ariste rappelle l'Alceste du *Misanthrope*, Roger a raison : dans sa *Lettre à d'Alembert*, Rousseau s'identifie avec le misanthrope, ennemi du paraître et champion de la sincérité et de la vérité.

flamme pour Clarice, dont la couleur préférée est précisément le rose. Sade joue implicitement sur les différentes fonctions du vêtement, qui acquiert ainsi une signification fondamentale pour l'interprétation de la pièce, d'autant plus que ce motif manque dans l'hypotexte, le « Philosophe soi-disant » de Marmontel.<sup>206</sup> Tout d'abord, le « domino » est un vêtement typique de bal masqué : il sert à ridiculiser le philosophe en insinuant que ses principes ne sont que des déguisements. En outre, le « domino » est à l'origine un camail à capuchon d'un ecclésiastique, comme le souligne l'étymologie latine, qui renvoie au nom du seigneur (*dominus*). En passant, la philosophie est identifiée avec le discours religieux, qui dans le discours libertin traditionnel – et même dans le discours de la philosophie des Lumières –, est facilement associé à une tromperie. Dans sa métaphorologie, Hans Blumenberg a bien démontré combien depuis les Lumières en particulier, l'image de la vérité nue est devenue indissociable de celle complémentaire d'un mode de manifestation par principe déguisé.<sup>207</sup>

Si nous prenons maintenant en compte, dans une vue globale, le dialogue en partie pornographique de *La Philosophie dans le boudoir* et la petite comédie à l'eau de rose du *Philosophe soi-disant*, nous constatons que des acceptions opposées du terme « philosophie » sont en question : nudité au sens figuré et au sens propre dans le premier cas, déguisement et mensonge dans le deuxième. Que la pièce ne parle que de la philosophie prétendument fausse d'un « philosophe soi-disant », à opposer à une vraie philosophie, ne constitue pas une objection, car nous avons vu que l'univers idéologique est très semblable. La main de Sade reste reconnaissable : Ariste, dans sa relativisation de la beauté d'un point de vue ethnologique, dans son machiavélisme amoureux, n'est pas si loin des libertins philosophes dans *l'Histoire de Juliette*, qui invoquent sans cesse des exemples tirés de la littérature ethnographique pour justifier l'adultère (CE III, 242 s.), le vol (CE III, 286-289) ou le meurtre (CE III, 886-892), et aussi, ce qui est un trait implicite dans le caractère d'Ariste, pour justifier la misogynie et réfuter l'amour (CE III, 634 s.). Du point de vue de ce roman, Ariste n'est nullement un prétendu philosophe, mais un philosophe sadien authentique, avec la différence que dans la pièce, le libertin est châtié, contrairement à ce qui se passe dans le roman. Si du point de vue des valeurs associées à la philosophie, positives dans *La Philosophie dans le boudoir* et négatives dans le *Philosophe soi-disant*, les deux œuvres sont contraires, du point de vue des figures, elles appartiennent bien au même univers : le thème de la nudité constitue un lien secret entre eux, un lien de type sémantique, et non pas d'ordre conceptuel.

<sup>206</sup> Marmontel ne spécifie pas le type d'habit : dans sa version du conte, la présidente attache Ariste avec une « laisse » rose. Sade a pu concevoir l'idée du domino en lisant le conte du « Bon mari », qui suit le « Philosophe soi-disant » chez Marmontel (*Contes moraux, op. cit.*, t. 2, p. 60 pour la « laisse » et p. 171 pour le « domino »).

<sup>207</sup> Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. par D. Gammel, Vrin, Paris, 2006, chap. IV.

Poursuivons cette piste en examinant une autre comédie en un seul acte, également intéressante : *Le Boudoir*. Ce titre en fait une espèce d'ébauche anodine de *La Philosophie dans le boudoir*.<sup>208</sup> Y apparaît un financier au nom de Dolcour qui par son nom et par son métier rappelle le « traitant » peu intelligent Dolbourg, allié libertin de Blamont dans *Aline et Valcour* (Œ I, 393). Ce Dolcour plus ridicule encore que Dolbourg veut s'assurer que sa femme ne le trompe pas lorsque dans un boudoir elle accorde des entrevues à son cousin Sérigny. C'est pourquoi il soumet à un interrogatoire la suivante de sa femme, Lucile :

M. DOLCOUR.

Mais pourquoi tous les jours dans ce cabinet même  
Qu'elle me fit orner avec un soin extrême,  
Et qu'elle appelle son boudoir,  
Pourquoi, résous-moi ce problème,  
Avec grand soin le recevoir ?

LUCILE [...].

C'est qu'en ce lieu paisible, asile de silence,  
Ils peuvent sans témoin se livrer... et bien mieux  
Et sans aucune défiance...  
A leurs entretiens studieux. [...]  
Eh bien, Monsieur, sans le moindre scandale,  
Cédant aux goûts qu'en eux la vertu dirigea,  
*Le prenant à part et mystérieusement.*  
Tous deux ici font un cours de morale. (OC XI, 184 s.)

Devant Dolcour, sa femme fait l'éloge de l'espace du boudoir comme refuge et haut lieu, en apparence, des valeurs de la raison, de la sagesse et de la philosophie, alors qu'il ne s'agit que d'un repaire du vice :

MME DOLCOUR.

Souper hors de chez moi lorsque je souffre autant !  
Ne me faites point cette peine.  
En honneur, j'en mourrais, non, je m'en vais boudier,  
Vous n' imaginez pas ce que ma raison gagne  
A faire quelquefois des châteaux en Espagne. [...]  
Votre monde en un mot me paraît pitoyable,  
Il est faux et trompeur, il est insoutenable,  
Le sage sans frémir n'y saurait faire un pas ;  
Cette sagesse même ou sa douce apparence  
N'a-t-elle pas aussi de funestes abus ?  
Puisque le vice et sa noire impudence  
Empruntent à nos yeux le masque des vertus. [...]

M. DOLCOUR.

Bon, tout cela n'est que folie,  
Il vaut beaucoup mieux s'amuser

<sup>208</sup> OC XI, 175-222. Sade semble avoir hésité sur le titre : « Le Mari crédule ou la Folle Epreuve », « Le Jaloux corrigé ou l'Ecole des coquettes » et « L'Ecole des jaloux ou la folle épreuve » sont des variantes qui, comme déjà *La Philosophie dans le boudoir* « ou les instituteurs immoraux » présentent à chaque fois une conjonction disjonctive avec un élément renvoyant à la pédagogie.

Que de prétendre à la philosophie,  
 Laissez à l'âge qui s'ennuie  
 La douleur de moraliser  
 Et venez avec moi souper chez votre amie. (OC XI, 193-195)

Nous constatons une inversion parodique des valeurs, d'un personnage à l'autre : le monde de la société, dehors, selon le mari, porte le sceau du plaisir et des petits vices agréables ; le monde clos du boudoir de l'épouse, en revanche, bien plus corrompu en réalité, car adultérin, prend l'apparence de la vertu. Nous sommes en face d'une apologie de la vertu par une vraie vicieuse et d'une apologie du vice par un naïf vertueux. Le chiasme entre ces positions met à niveau vertu et vice. En outre, le désaccord sur la philosophie entre les deux personnages n'est qu'apparent. Mme Dolcour avoue indirectement que la philosophie, « cette sagesse ou sa douce apparence », n'est qu'un mensonge, le « masque des vertus ». Voilà pourquoi, également, elle parle de ses prétendues leçons de morale, de sa bouderie dans le boudoir, comme autant de « châteaux en Espagne », c'est-à-dire comme autant de mystifications. Paradoxalement, c'est avec des arguments qui reprochent à la philosophie d'être mensongère que l'épouse de Dolcour se met dans la pose de la philosophe. Son mari, lorsqu'il l'incite à participer au plaisir au lieu de « prétendre » à cette « folie » qu'est la philosophie, ne sait pas qu'en réalité, ou en tout cas comme tout spectateur de la pièce peut le présupposer, sa femme abuse du cabinet philosophique pour ses plaisirs secrets. Dans la pièce en un acte du *Boudoir*, la philosophie est donc démasquée et dévalorisée, d'une manière très semblable au *Philosophe soi-disant*.

Nous avons pu parvenir à des observations pertinentes sur les figures associées à la philosophie et aux philosophes chez Sade, sans parvenir à tirer une conclusion définitive et univoque sur la philosophie comme concept. Tout comme dans le *Philosophe soi-disant*, le philosophe dévalorisé représente malgré lui des théories que l'*Histoire de Juliette* véhicule comme messages apparemment sérieux : la philosophe mensongère, Mme Dolcour, dans une entrevue avec son prétendu amant Sérigny, énonce un point de vue dirigé contre tout amour, apparemment pour calmer son mari jaloux dont elle sait qu'il l'écoute en cachette. Placée dans un roman ésotérique, ce discours contre l'amour serait pris à la lettre, comme une espèce de philosophie, alors que nous verrons ici une stratégie théâtrale :

MME DOLCOUR [...].

Estimez-vous une conquête  
 Qui vous coûte autant de soupirs ?  
 Non, c'est à l'oublier que tendent vos désirs,  
 C'est à l'abandonner au soin de ses alarmes  
 Et de ses regrets superflus,  
 Pour que son déshonneur, son chagrin et ses larmes,  
 Viennent vous préparer un triomphe de plus !  
 Et vous ne voulez pas qu'on subjugué et qu'on brave  
 Un sentiment qui nous déprave  
 Et dont presque toujours les fatales erreurs

Entrouvrent sous nos pas, l'abîme des malheurs ! (OC XI, 215)

L'équation entre amour et malheurs, adressée indirectement au mari caché pour le calmer, est confirmée dans la réplique suivante par l'amant Sérigny, qui, averti du piège, entre dans le jeu de son interlocutrice :

SÉRIGNY.

Ce que vous dites là n'est rien moins que chimère,  
Malgré les soins que l'on prend pour le taire  
De nos plus grands fléaux le motif est l'amour.

L'amant aussi confirme l'inexistence de son amour (« rien moins que chimère »). Le fait de mentir en général n'empêche pas le philosophe « soi-disant » d'avoir raison sur un point. Comme le sait bien la suivante Lucile, Mme Dolcour ne connaît en effet pas l'amour, pas plus que son prétendu amant :

LUCILE. [...]

Quoiqu'il en soit Sérigny va paraître,  
Dites-lui bien surtout de tâcher d'être maître...

MME DOLCOUR, *le ton très sec*.

De quoi, Mademoiselle ?

LUCILE.

Eh mais du sentiment  
Que vous n'éprouvez pas et qu'il a cependant.

MME DOLCOUR.

Lui ! de l'amour ?

LUCILE.

Ce n'est pas là ce qui l'occupe,  
Je le sais bien ; mais pourtant ses propos,  
S'il ne les change pas, ne rendront jamais dupe  
Celui de qui dépend ici votre repos. (OC XI, 199)

Ici encore, il ne s'agit que de dissimuler (de mieux rendre « dupe »), propos philosophiques à l'appui. En ce qui concerne le principe qui ne voit dans le sentiment de l'amour qu'une source de malheurs (« De nos plus grands fléaux le motif est l'amour »), nous ne pouvons plus exclure, en raison de ce passage qui prouve que nos deux amants sont bien loin d'être amoureux, que Mme Dolcour et Sérigny croient eux-mêmes à la réfutation de l'amour qu'ils mettaient en scène devant leur témoin caché. C'est un des enseignements principaux dans le cycle de *Justine* : les personnes éprouvant de l'amour seront toujours malheureuses. Car Justine, la fille persécutée, a le tort de tomber amoureuse de son bourreau :

« Quels qu'eussent été les indignes procédés de Bressac pour elle, dès le premier jour qu'elle l'avait vu, il lui avait été impossible de se défendre d'un mouvement violent de tendresse pour lui. La reconnaissance augmentait dans son cœur cet involontaire penchant, auquel la fréquentation perpétuelle de l'objet chéri prêtait chaque jour de nouvelles forces ; et définitivement la pauvre Justine adorait ce

scélérat malgré elle, avec la même ardeur qu'elle idolâtrait son Dieu, sa religion... la vertu. » (CE II, 475 s.)

L'affect amoureux est rejeté comme l'une des bases, voire la base par excellence de tout altruisme ainsi que des sentiments moral et religieux. Dans l'*Histoire de Juliette* aussi, l'amour est toujours présenté comme antivaleur, par exemple dans l'allocution du président de la « Société des amis du crime » (CE III, 629-633), mais aussi lorsque Juliette, dans la dernière partie du roman, se lie avec la sorcière Durand sans qu'il n'y entre aucune affection, comme l'assure celle-ci :

« Je n'ai pas envie de te tyranniser ; au contraire, je servirai moi-même tes plaisirs, je ferai tout pour tes jouissances physiques ; mais si le moral y entrerait pour quelque chose, je t'abandonnerais à l'instant. Je connais l'impossibilité de captiver une femme comme toi, putain par principe et par tempérament : ce serait, je le sais, vouloir imposer des digues à la mer ; mais tu peux toujours être maîtresse de ton cœur, je te le demande... j'exige qu'il ne soit qu'à moi. » (CE III, 1119 s.)

L'amour est exclu comme sentiment « moral ». Il résulte d'un acte de volonté plutôt que d'un choix du cœur (« tu peux toujours être maîtresse de ton cœur »).<sup>209</sup> Le putanisme est mis en valeur comme comportement anti-amoureux par excellence. Même les libertins ne sont plus à l'abri dès qu'ils tombent amoureux : cette règle se confirme tant dans les textes exotériques, car c'est après être tombé amoureux que le roi cannibale de Butua, dans *Aline et Valcour*,<sup>210</sup> est renversé, que dans les textes ésotériques, où, dans l'*Histoire de Juliette*, la libertine Zanetti est tout naturellement sacrifiée une fois qu'elle a avoué son amour pour le brigand Moberti (CE III, 1180).

De tout ce qui précède, il s'ensuit que le théâtre de Sade n'est pas à l'eau de rose : il est bien complémentaire de l'univers cruel des romans obscènes. Mais d'un autre côté, il est permis de douter du sérieux philosophique de ces ouvrages ésotériques, dans la mesure justement où ils défigurent la philosophie, où ils la présentent comme un déguisement théâtral et comique. C'est notamment le cas de *La Philosophie dans le boudoir*, écrite sur le canevas de la comédie du *Boudoir*. L'« avis de l'éditeur » d'*Aline et Valcour* présente la philosophie comme valeur absolue (CE I, 388). *La Philosophie dans le boudoir* et le *Boudoir* la dévalorisent déjà passablement en l'associant à un espace secret, féminin, destiné non seulement à satisfaire la curiosité intellectuelle, mais encore à calmer la faim libertine de passions sensuelles. Dans les deux comédies analysées, la philosophie est, cela saute à l'œil, synonyme d'imposture.

<sup>209</sup> Il faut souligner l'attitude paradoxale de Juliette, qui demande à la Durand une fidélité sans failles au niveau du cœur d'autant plus qu'elle lui laisse toute latitude dans l'amour physique, ce qui semble contredire le rejet des composantes morales et sentimentales de l'amour. Il y a dans ce paradoxe un cas typique de l'ironie sadienne. Sade se contente d'invertir le discours amoureux traditionnel, de manière à ce qu'il réapparaisse par un détour, dans l'imitation caricaturale.

<sup>210</sup> Voir dans la lettre XXXVIII de ce roman, la description par Clémentine de l'amour, puis la phrase suivante : « Enfin l'empereur était amoureux » (CE I, 795), ce qui fait signer à ce roi cannibale un contrat funeste avec les Portugais.

Chez Sade, le discours philosophique dit parfois la vérité en mentant. Il peut, mais ne doit pas être ironique. Sa vérité naît dans une situation de communication précise, à double fond, dans le cadre d'une scène de théâtre dans le théâtre, jouée par Mme Dolcour et son amant pour le mari jaloux autant que pour le public et le lecteur. La vérité de ce discours n'existe qu'au deuxième degré, car pour Dolcour, mauvais interprète, elle a un autre sens que pour le bon lecteur qui se trouve dans un rapport de connivence avec certaines positions du libertinage de mœurs, qui sait les reconnaître à travers leur déguisement clandestin. Le paradoxe découle du fait que la vérité ne peut se constituer sans une part de mensonge, c'est-à-dire que cette philosophie ne subsiste que dans son dispositif théâtral et plus généralement littéraire. Toute généralisation à propos du concept de « philosophie » et des figures et valeurs qu'elle véhicule, dans le cas de l'œuvre sadienne, est donc imprudente.

L'impossibilité de conclure sur l'existence d'un système philosophique explicite de Sade n'empêche cependant pas de s'exprimer sur ses moyens littéraires : le marquis utilise des mots – bien plus que des concepts –, comme autant de prétextes dont naît le texte : il s'agit d'un procédé rhétorique. Un bon exemple pour un de ces déclencheurs du texte sadien, c'est que la « philosophie » tout comme le « boudoir » a comme *tertium comparationis* l'idée figurative de la nudité. Une nudité (ou vérité) qu'on peut déguiser aussi, selon le *Philosophe soi-disant* et le *Boudoir*. Comme souvent chez Sade, suivant un procédé parodique sur lequel nous reviendrons, une idée abstraite, comme la nudité (ou le déguisement) de la vérité philosophique, est prise au pied de la lettre afin de la transposer sous forme concrète et figurative dans le texte, en nudité des libertins dans leurs orgies pornographiques, ou en hypocrisie, en déguisement des personnages dans les autres textes.

Au lieu de tomber sur des propositions philosophiques, nous venons donc de découvrir deux procédés parodiques : la décontextualisation d'un discours pour le recontextualiser à rebrousse-poil dans un contexte incompatible comme le sont ceux du théâtre voire de la comédie pour la philosophie, et la littéralisation de métaphores qui dans la tradition servent à exprimer des vérités philosophiques – comme la nudité de la vérité – et qui finissent par donner des scénarios qui choquent dans une large mesure le discours d'origine.

## 2.9 Littérature et philosophie, contexte et décontextualisation

Nous sommes passés par les trois phases de l'interprétation philosophico-théorique de Sade ; nous en sommes venus à démontrer la variété des acceptions – même contraires – du terme de philosophie dans l'œuvre de Sade et à son époque. Notre critique des approches théoriques et philosophiques peut se situer devant le débat postmoderne qui a mis en doute les distinctions entre discours philosophique et littéraire. Dans le chapitre de *Contingence, Irony, and Solidarity* que Richard Rorty



consacre à Derrida, nous apprenons que la déconstruction a souvent été comprise comme une tentative de fusion.<sup>211</sup>

Si la différence entre discours philosophique et littéraire était en effet nulle, à quoi bon démontrer que Sade n'est pas un philosophe, que ses textes ne se réduisent pas à la philosophie, comme nous l'avons fait ? – Nous répondrons à cette objection en fournissant un critère de distinction (contextualisation vs. décontextualisation) qui, sans rejeter la possibilité de discours indistincts comme le veut Rorty, souligne cependant une différence sur le plan de la méthode. Nous soulignons d'ailleurs que notre distinction n'est pas une critique de Derrida ou Rorty, mais prend le contre-pied de ceux qui, par leur insistance sur une lecture « théorique » ou « philosophique », semblent même interdire l'option postmoderne de l'indécidabilité. La méthode que nous esquisserons donnera une place à la philosophie tout en allant au-delà. Notre traitement nécessairement bref se limitera aux seuls points opératoires pour l'analyse de l'œuvre sadienne.

Il semble tout d'abord que du point de vue du fond, la philosophie aurait pour objet le traitement de propositions tenues pour vraies à propos de certains thèmes que la tradition lui a légués, comme le bien, la justice, la vérité. Les fictions et les contre-vérités sembleraient sortir de son domaine. Ces propositions seraient reliées entre elles d'une manière spécifique qui lui serait propre ; en général, il s'agirait d'enchaînements logiques.<sup>212</sup>

Il serait bien sûr naïf de ne pas se méfier de cette intuition. Du point de vue du fond, rien n'empêche que le discours littéraire s'intéresse au traitement de la vérité. Vice versa, le recours de la philosophie à la fiction est une méthode admise au plus tard depuis l'invention de la caverne par Platon. Le doute cartésien naît, on le sait, de l'invention d'un esprit malin dont le monde émanerait telle une supercherie qui nous tromperait dans notre recherche d'une connaissance certaine. C'est une fiction à la base d'un doute dont sort la certitude chez Descartes.<sup>213</sup>

Du point de vue de la forme, Jeangène Vilmer a critiqué l'idée selon laquelle la différence s'articulerait sur l'opposition monologique-dialogique, dans la mesure où l'analyse du roman par Mikhaïl Bakhtine définit la littérarité par son dialogisme.<sup>214</sup> En effet, cette distinction prête également à confusion : la plupart des textes du philosophe Platon, jusque dans les plus techniques comme par exemple le *Sophiste*,

<sup>211</sup> Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, notamment chap. 6.

<sup>212</sup> En ce qui concerne le critère de l'enchaînement logique, nous suivons Bernhard H.F. Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p. 40. Pour Taureck, c'est indépendamment de l'observation que les propositions sont liées en philosophie.

<sup>213</sup> Descartes, par ce procédé, inaugure une tradition de la philosophie analytique, où la fiction fournit de nombreux exemples à la pensée, ainsi la plongée dans la conscience d'une chauve-souris chez Thomas Nagel, ou l'image d'un cerveau manipulé dans une cuve par un extra-terrestre chez Hilary Putnam (Thomas Nagel, « What is it Like to Be a Bat ? », *The Philosophical Review* LXXXIII, 4 (1974), pp. 435-50 ; « Brains in a Vat », pp. 1-21 in Hilary Putnam, *Reason, Truth, and History*, Cambridge University Press, 1982).

<sup>214</sup> Jeangène Vilmer, *Sade moraliste, op. cit.*, p. 51.

ne présentent-ils pas une forme dialogique ? – L'ironie socratique, la dialectique hégélienne invalident le monologisme comme critère générique de la philosophie. Un texte philosophique peut assumer une forme dialogique à l'instar du théâtre ou du roman.

Concernant la forme, il a encore été dit que la philosophie exprimerait directement la vérité, sans la couvrir d'un voile de métaphores comme le discours littéraire. Mais comme le souligne Bernhard H.F. Taureck, la philosophie n'a jamais su se détacher entièrement de la rhétorique depuis qu'Aristote tenta de donner à cette dernière un statut autonome.<sup>215</sup> Comme le montre encore Paul Ricoeur, le statut de la métaphore peut être considéré comme un problème authentique de la philosophie.<sup>216</sup> L'approche de Taureck continue les recherches de Hans Blumenberg sur l'emploi philosophique des métaphores. Selon Blumenberg, la métaphore sadienne de la nudité que nous avons analysée plus haut, appartiendrait de manière exclusive au discours philosophique lorsqu'elle est attachée à la vérité.<sup>217</sup> Mais cette manière de voir, tout comme celle de Taureck, redouble le problème de la distinction entre philosophie et discours littéraire au niveau de la métaphore : il y aurait des métaphores philosophiques et d'autres littéraires. Selon Taureck, les premières seraient réflexives, les deuxièmes non.<sup>218</sup> Les structures sous-jacentes toutefois, comme le savoir d'une impossibilité épistémique qui n'exclut pas la nécessité de l'image, seraient communes aux deux.<sup>219</sup>

Ce bref aperçu démontre déjà la difficulté de construire une différence essentielle entre deux discours si intimement liés. Le problème relève aussi du fait que la méthode appliquée – qui ne tient jamais compte des structures dans lesquelles prennent place les propositions – s'inspire avant tout de la philosophie. Nous n'avons pas besoin d'approfondir les conclusions de Taureck pour constater qu'il reste confiné dans une terminologie et une préoccupation éminemment philosophiques, en utilisant les concepts de la logique « impossibilité » et « nécessisté ». Par là, il opère une réduction typique du poétique au philosophique, réduction que nous avons déjà reproché à l'historien des idées Jean Deprun. Or, c'est justement dans cette réduction que nous nous sommes interdit de tomber. L'histoire des idées et la critique littéraire ne sont pas esclaves de la philosophie, et ne doivent jamais perdre de vue, d'une part, l'horizon impensé des idées, des concepts et des mots, et d'autre part, les structures qui les mettent en place.

Dans son travail sur *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Michel Delon indique les trois composantes d'une critique littéraire basée sur l'histoire des idées :

---

<sup>215</sup> Taureck, *Metaphern und Gleichnisse*, op. cit., p. 62 : « Philosophie erreicht keine hinreichende Abgrenzung von der Rhetorik. Sie kann auf Bilder nicht verzichten und bleibt insofern mit etwas verbunden, das sie ursprünglich als blosser Technik der Rede von sich ausklammern wollte, eben mit der Rhetorik. »

<sup>216</sup> Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>217</sup> Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, op. cit.

<sup>218</sup> Taureck, *Metaphern und Gleichnisse*, op. cit., pp. 20 s.

<sup>219</sup> *Ibid.*, pp. 43 et 74.

« Toute idée dans un texte est à rapporter à une forme, à un système de pensée et à une situation historique. »<sup>220</sup> Le système de pensée, cela pourrait être, en effet, un discours philosophique. De manière typique, les interprétations théorico-philosophiques oublient d'établir un rapport à la forme et à la situation historique : en effet, la manière qu'ont ces interprètes de traiter leur objet dans l'absolu les conduit à négliger à la fois le cotexte (où se manifestent les structures formelles englobantes d'une proposition) et le contexte historique, référentiel.

Cela signifie que le travail d'un philosophe et celui d'un critique littéraire sur un même texte se distinguent nettement, dans la mesure où le critique – tout comme l'historien d'ailleurs – fait d'une analyse des contextes référentiels d'une proposition et des structures qui la portent la base de son jugement, même si le discours littéraire et le discours philosophique s'y mêlent d'une manière ou d'une autre.

Les chapitres précédents l'ont démontré, les interprétations théoriques et philosophiques pèchent par des découpages maladroits qui escamotent des portions de texte déterminantes ; ils oublient par exemple aussi de tenir compte des différentes manières d'énoncer une proposition. Le philosophe a toute latitude de placer une proposition hors contexte (historique ou textuel). Une telle décontextualisation mènerait tout historien, tout critique littéraire à l'échec.

Pour notre recherche, la critique littéraire sera définie comme la discipline des contextes. Sa méthode consistera à contextualiser des phénomènes textuels. C'est pourquoi il importe de définir par la suite les cinq acceptions différentes du terme de contexte qui auront une importance pour l'interprétation de la parodie chez Sade.

Premièrement, il faut s'intéresser au contexte socio-historique et culturel dans lequel Sade écrit. Bien sûr, comme le souligne l'historien des idées Reinhart Koselleck, nous ne pouvons rapporter terme à terme un passage de Sade à tel ou tel événement historique, dans la mesure où chaque contexte référentiel est perçu par l'auteur, par les personnages inventés ou par les lecteurs contemporains, comme un feuilleté qui dispose à son tour de sa dimension historique : toute utilisation pragmatique d'un terme à un moment précis, obéit aussi à une « syntaxe » et une « grammaire » qui se forme sur une période plus longue (et qui de ce fait peut rester actuel pendant des siècles après la rédaction ou la publication du texte).<sup>221</sup>

Deuxièmement, il faut interroger les structures portantes dans le cotexte immédiat, c'est-à-dire l'ensemble textuel organisé dont est tiré un passage cité. Le regard pourra s'étendre sur l'œuvre sadienne complète, qu'il faut traiter comme le cotexte cohérent de chaque passage à examiner. Cette œuvre aura valeur de système. Le défaut des lectures philosophiques, c'est de refuser toute fonction aux œuvres exotériques sadiennes comme le montre notre « loi de Warman ».

Troisièmement, le cotexte dévoile le cadre thématique d'une proposition : il faut tenir compte des isotopies qui la portent, par exemple au niveau des personnes,

<sup>220</sup> Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988, p. 15.

<sup>221</sup> Reinhart Koselleck, « Stichwort : Begriffsgeschichte », pp. 99-102 in : id., *Begriffsgeschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010, p. 100.

du temps et des espaces. Cela implique une analyse sémantique doublée d'une réflexion sur l'embranchement énonciatif.<sup>222</sup> Les changements sur ces plans deviennent des critères importants pour l'interprétation littéraire, mais n'ont aucune incidence sur une analyse philosophique d'une proposition qui pourra se limiter à des considérations logiques et conceptuelles.

Quatrièmement, il faut aussi s'interroger sur la situation de communication pour laquelle un texte a été écrit : la communication d'un poème destiné au chant diffère du contexte dans lequel une pièce est représentée, ou un roman est lu. Le texte possède une (inter-)médialité qui le rend lisible selon les canons de différents médias ayant chacun un mode de réception. Le lecteur, auditeur ou spectateur est à chaque fois interpellé différemment.

Cinquièmement, enfin, nous venons au principal objet de notre recherche, essentiellement contextuelle. Un texte peut être situé par rapport aux quatre dimensions du contexte évoquées jusqu'à présent. Lorsqu'il s'agit d'une parodie cependant, ce qu'on appelle l'hypotexte<sup>223</sup> (le modèle de la parodie) vient ajouter une nouvelle dimension transcendante : mais pour ne pas embrouiller notre terminologie, nous ne parlerons jamais de contexte dans ce cinquième cas, en privilégiant toujours la notion d'hypotexte.

Il ne s'agit pas ici d'exclure les interprétations décontextualisantes et la théorie par principe, mais de souligner que celles-ci ne peuvent aucunement rendre obsolètes l'attention pour le contexte historique et le travail pour ainsi dire empirique sur ce qui constitue le contexte aux quatre autres sens illustrés. Nous disposons maintenant d'un critère opératoire pour délimiter les compétences et les tâches du discours philosophique et du discours critique en littérature : le premier résulte d'une pratique décontextualisante et le deuxième met en contexte.

Nous l'avons déjà dit, ce n'est pas le mot « philosophie » dans une œuvre de Sade qui nous imposera une méthode décontextualisante. Par contre, il est vrai que même à travers une lecture contextualisante, il faut définir des critères pour distinguer les passages qui chez Sade parodient la philosophie (au sens d'une imitation caricaturale). Idéalement, nous parviendrons à identifier le philosophe visé et contrôlerons au moyen de la lecture contextualisante si ce discours philosophique se veut au premier degré ou parodique. À défaut d'identifier un philosophe cité, il faudra comparer le passage avec une forme prototypique de discours philosophique, un genre de raisonnement ou une structure argumentative ou un idéologème qui soit opératoire pour l'analyse. Par forme ou structure, nous entendons l'apparence à la surface du texte : les meilleures bases pour une comparaison se trouvent alors du côté des dialogues platoniciens techniques comme le *Sophiste*, dans la rigueur des *disputationes* scholastiques de la philosophie médiévale ou dans les argumentations

<sup>222</sup> Voir le chap. V, « L'homme dans la langue », dans Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 225-285, qui est à la base de l'article de 1970 repris ensuite dans la continuation de son œuvre : « L'appareil formel de l'énonciation », in : *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, pp. 79-88.

<sup>223</sup> Pour les termes d'hypotexte et hypertexte, nous renvoyons à notre chap. 3.1.

conduites dans l'esprit du *mos geometricus* inspiré des *Eléments* d'Euclide (comme chez Descartes, Hobbes et Spinoza). A chaque fois que nous verrons des personnages sadiens aspirer à la validité, la vérité ou à la justesse, à la rigueur et à l'absolu, à l'abstraction dans le raisonnement, à travers des enchaînements de propositions techniques dans le même esprit, nous sommes autorisés à identifier un effet de discours philosophique dans le texte.

Le discours philosophique n'est donc pas ce qui s'oppose à la littérature, mais peut être défini comme un discours dont la littérature sadienne a besoin pour créer un effet. A ce titre, il faudra le traiter sur le même plan que la pornographie, la théologie, l'histoire, etc., qui l'accompagnent dans les textes du marquis. Ces discours ne prennent sens et créent leurs effets rhétoriques ou poétiques que les uns par rapport aux autres.

Lacan, Mengue, Jeangène Vilmer et d'autres nous reprocheront de partager une vision barthésienne de la littérature, en la présentant comme pure textualité renfermée sur elle-même, discours vain de l'art pour l'art, créateur d'effets au mieux.<sup>224</sup> Il ne s'agit pas de ranimer ici les vieilles luttes du discours ou de l'écriture contre l'histoire et la notion d'auteur. Le texte, pour nous, est à la fois un réseau d'effets, comme le veut Barthes, et un objet historique. Contrairement à ce que veulent un Barthes et son école, d'un côté, et celle opposée de décontextualisateurs philosophico-théoriques, nous composons, dans notre travail, avec les uns et les autres : le bon sens, notion intentionnellement vague, préside au tout ; ce même bon sens que, sous le terme quasi-synonyme de « sens commun », Antoine Compagnon propose comme ultime borne au-delà de laquelle toute théorie littéraire et de la littérature s'efforcerait depuis toujours de s'envoler, mais en vain. En théorie, il reste toujours un espace où viennent s'insérer les contributions de l'historien et du lecteur dépouillant les données du texte de manière empirique. Comme le dit Antoine Compagnon :

« La visée de la théorie est en effet la déroute du sens commun. Elle le conteste, le critique, le dénonce comme une série d'illusions – l'auteur, le monde, le lecteur, le style, l'histoire, la valeur – dont il lui paraît indispensable de commencer par se libérer pour pouvoir parler de la littérature. Mais la résistance du sens commun à la théorie est inimaginable. Théorie et résistance sont impensables séparément, comme l'observait Paul de Man ; sans la résistance à la théorie, la théorie ne vaudrait plus la peine, [...]. Mais le sens commun n'en démord jamais, et les théoriciens s'obstinent. [...] Poussée par son démon, la théorie compromet ses chances de l'emporter, car c'est toujours à contrecœur que les littéraires nuancent un argument lorsqu'il peut être conduit jusqu'à un oxymoron. Et le sens commun redresse la tête. »<sup>225</sup>

<sup>224</sup> Voir l'étude de l'« effet de réel » par Roland Barthes, publiée d'abord dans le numéro 11 de *Communications*, et reproduite in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1982, pp. 81-90. Voir aussi les réponses de Barthes aux attaques contre son livre sur Racine : Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1999.

<sup>225</sup> Compagnon, *Le Démon de la théorie*, op. cit., pp. 305 s.

Nous sommes barthésiens pour l'immanence du texte dans ses effets, compagnoniens pour le contexte comme correctif de la théorie, et genettiens pour la valeur parodique. Risquons-nous ainsi de nier toute profondeur, tout sérieux dans le discours littéraire ? Car en opposant la parodie à la lecture philosophique nous entrons dans la question du sérieux de la littérature. Peut-on contempler sous un point de vue sérieux cette combinaison d'effets qui, considérés de manière indépendante, ne prétendent pas au sérieux, ni à la philosophie ?

Nous établirons par la suite que la nature parodique du texte, s'il est vrai qu'elle réduit sa portée philosophique au premier degré, n'exclut pas une lecture sur le mode sérieux au deuxième degré : il s'agit donc de l'hypothèse d'un fond sérieux de la parodie sadienne, hypothèse destinée à remplacer la lecture philosophique.



**III****THÉORIE DE LA PARODIE**





### 3.1 Pour une lecture parodique de Sade

Nous examinerons tout d'abord l'article homonyme dans l'*Encyclopédie* afin de mettre en évidence le sens du terme « parodie » à l'époque de Sade même. Par la suite, nous nous rapporterons à une référence incontournable, *Palimpsestes* de Gérard Genette. Genette s'intéresse à la parodie parce qu'elle lui fournit un modèle pour l'étude des relations intertextuelles au sens restreint du mot intertextualité. Il conçoit l'intertextualité comme réécriture, et plus précisément comme réécriture avec transformation du modèle. Etant donné que le terme d'intertexte englobe à la fois le modèle et sa transformation, Genette précise la terminologie en introduisant le terme d'« hypotexte » pour le modèle (ou la cible) de la parodie et appelle le résultat de la réécriture « hypertexte » (que nous désignerons également par le terme de parodie).<sup>226</sup> Notre approche s'éloigne de Genette en un point surtout : nous mettrons aussi l'accent sur la fonction imitatrice de la parodie, aussi importante que celle transformatrice. L'idée de « parodie sérieuse » proposée par Genette s'avère indispensable pour la compréhension de Sade.

Nous occuperons un champ plus restreint que celui qu'examine Bakhtine dans son étude célèbre de Rabelais.<sup>227</sup> L'historien russe s'intéresse à la parodie dans un contexte culturel beaucoup plus vaste, qui comprend des manifestations religieuses (la « parodie sacrée »), anthropologiques et folkloriques (théories du « grotesque » et du « carnavalesque »). D'après Bakhtine, il ne fait pas de doute que la parodie existe aussi par le geste et l'image, non seulement dans des discours sous forme parlée ou écrite. Nous reviendrons à Bakhtine de manière sporadique, et inspiré par cet auteur, nous réfléchirons à la théorie anthropologique de la parodie dans notre conclusion. Pour un aperçu des différentes théories de la parodie de l'Antiquité jusqu'à nos jours, on consultera avec profit la monographie de Daniel Sangsue et celle, plus volumineuse, de Massimo Bonafin, deux livres auxquels nous aurons nous-même recours de manière ponctuelle.<sup>228</sup>

### 3.2 Eléments pour une poétique de la parodie

L'article que l'*Encyclopédie* consacre à la parodie a pour premier objectif de corriger la *Cyclopaedia* d'Ephraim Chambers :

« Parodie [...] se dit aussi [...] d'une plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre pour tourner ce dernier en ridicule, ou à travestir le sérieux en burlesque, en affectant de conserver autant qu'il est possible les mêmes

<sup>226</sup> Le terme de parodie désignant à la fois l'action de parodier et son produit, l'hypertexte.

<sup>227</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit.

<sup>228</sup> Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994 ; Massimo Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.

rimes, les mêmes mots, & les mêmes cadences. Voyez Burlesque. C'est ainsi que M. Chambers a conçu la *parodie*, mais ses idées à cet égard ne sont point exactes. »<sup>229</sup>

Dans l'opinion de Chambers, deux phénomènes définiraient la parodie : d'une part celle-ci serait fort fidèle au texte d'origine dans la mesure où elle en conserverait la forme ; d'autre part, elle rabaisserait tout ce qu'il pourrait y avoir de « sérieux » dans l'hypotexte en un nouveau texte « burlesque », vulgaire et grossier. Le premier phénomène se trouve dans ce que la tradition littéraire appelle travestissement ou travestissement burlesque, pour lequel Genette donne comme exemple le *Virgile travesti* de Paul Scarron.<sup>230</sup> Selon la deuxième partie de la définition, la parodie serait une citation détournée : un énoncé original (« certains vers ») serait repris sans aucun changement et placé dans la bouche d'un autre locuteur (d'un « sujet ») pour rendre « ce dernier » ridicule.<sup>231</sup>

Dans ce deuxième cas, la parodie ne chercherait donc plus à rendre ridicule le discours parodié, mais bien au contraire le nouveau locuteur qui le produirait. Nous verrons plus loin la grande importance de la reprise littérale ou de la citation dans le domaine de la parodie. En revanche, et contrairement à ce qui se passe dans les travestissements burlesques, la ridiculisation n'est pas un ingrédient essentiel : la parodie peut rester « sérieuse » en confirmant voire en renforçant certains éléments de l'hypotexte, de manière à rendre hommage.<sup>232</sup>

Dans les œuvres de Sade, nous rencontrerons encore des cas où un hypotexte – transformé ou non – prend place dans un nouveau cotexte incompatible ou étranger du point de vue de la forme, du contenu ou de l'embranchement énonciatif. Ces effets parodiques qui découlent du rapport des hypotextes et hypertextes avec leurs cotextes respectifs sont donc produits par un procédé que nous appellerons recontextualisation, mouvement complémentaire d'une décontextualisation. La possibilité d'un tel procédé découle tout à fait logiquement – non seulement de l'exemple à peine cité de l'*Encyclopédie* –, mais encore du statut de la parodie, qui

<sup>229</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 12, p. 78.

<sup>230</sup> Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 40.

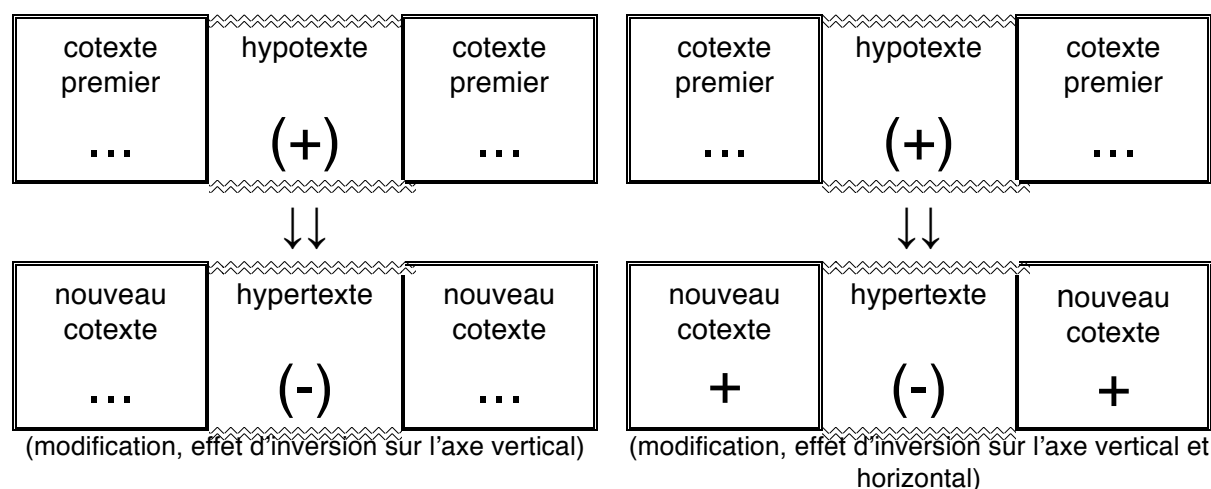
<sup>231</sup> Seul l'original anglais nous prouve que le mot « sujet » se réfère à une personne (« Some Person »). Voir Ephraim Chambers, *Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences*, London, James and John Knapton, 1728, t. II, p. 354. : « PARODY is also a Poetical Pleasantry, consisting in applying the Verses of Some Person, by Way of Ridicule, to another ».

<sup>232</sup> Sangsue, *La parodie, op. cit.*, pp. 54 s., conclut dans le même sens, en résumant les positions de deux théoriciennes de la parodie, Margaret Rose et Linda Hutcheon : « Il faut donc prendre acte du statut contradictoire de la parodie, qui peut paraître conservatrice en ce qu'elle reproduit des modèles qui font autorité, et révolutionnaire dans la mesure où elle le fait en les détournant, en introduisant de la différence dans la continuité. ». En effet, selon Sangsue (*ibid.*, p. 51), Margaret Rose « conçoit la parodie comme une pratique fondamentalement ambivalente, comportant simultanément un désir d'imitation et une volonté de changement, une relation de dépendance et d'indépendance à l'égard de son objet [...]. Le texte parodié est ainsi à la fois une cible d'attaque et un matériau que le parodiste fait refunctionaliser dans un nouveau but, et le propre de la parodie par rapport à d'autres formes de critique en action tient, pour M. Rose, dans l'équilibre entre une imitation ou une citation proches et un remplacement [...] du texte cible. » Pour Hutcheon selon Sangsue (p. 54), « se moquer de certaines conventions comme le fait la parodie, c'est les reproduire et assurer leur continuité ».

selon un large consensus,<sup>233</sup> ne se définit plus aujourd'hui comme genre auto-suffisant, mais comme pratique locale, créatrice d'effet. Nous rencontrons souvent des passages parodiques isolés à l'intérieur d'un texte qui dans son ensemble ne constitue pas une parodie. Ainsi, la relation hypertextuelle de Genette ne constitue que l'axe vertical de la parodie. Il importe aussi d'étudier les relations entre un tel fragment et ses cotextes, à la fois dans le texte parodié que dans le texte récrit : c'est ce que nous appellerons l'axe horizontal de la parodie.

L'étude des relations que Genette appelle paratextuelles permet de mieux cerner cet aspect.<sup>234</sup> Genette classe dans les paratextes des fragments hétérographes comme la citation et notamment l'épigraphe. Or, dans notre approche, la citation et l'épigraphe ont en commun avec la parodie (définie comme effet apporté au niveau d'un segment) de sauter d'un cotexte à l'autre ; comme dans la parodie, le lecteur est supposé reconnaître qu'il s'agit là d'une reprise, incluse comme un segment étranger dans un nouveau corps. Souvent, la citation et l'épigraphe ont une fonction légitimante, elles doivent appuyer le discours qui les englobe. Dans le cas d'une citation ironique, la fonction légitimante disparaît, ce qui nous rapproche déjà de la parodie. Lorsque de surcroît des incompatibilités et contradictions se manifestent par rapport au nouveau cotexte, le lecteur pourra y lire une fonction délégitimante. Nous parlerons dans ces cas de recontextualisation à rebrousse-poil.

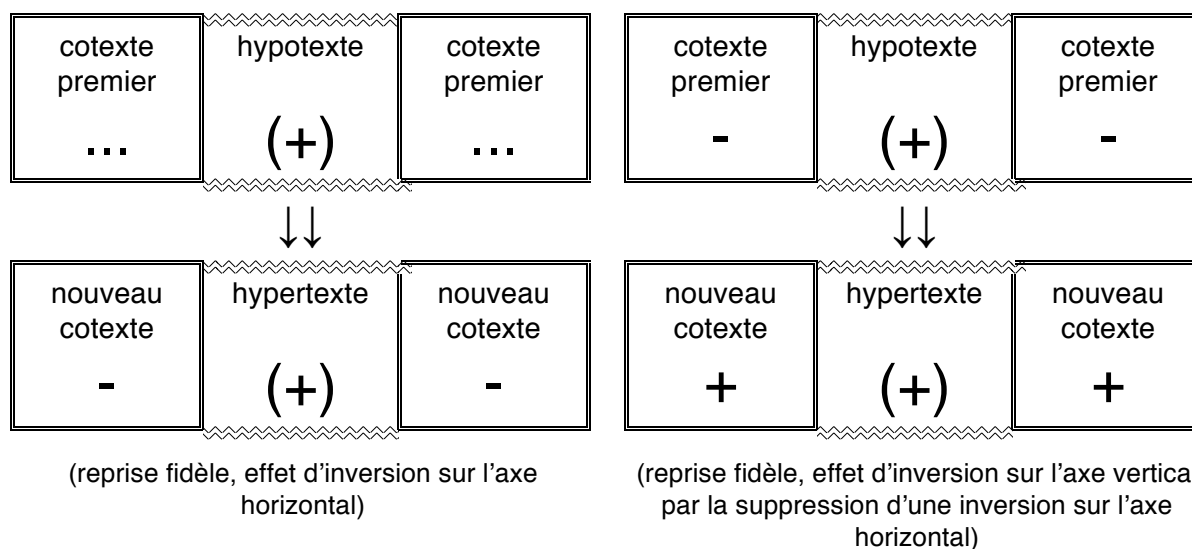
Un effet parodique évident et lisible à la fois sur l'axe vertical et horizontal naît donc lorsqu'une inversion entre hypotexte et hypertexte s'accompagne d'une incompatibilité entre l'hypertexte et son nouveau cotexte. Comparons une simple inversion hypertextuelle, dans le premier tableau à gauche, avec une inversion parodique qui, sur l'axe horizontal dans le tableau à droite, se double d'une recontextualisation à rebrousse-poil. Les points de suspension désignent des valorisations neutres ou indifférentes, alors que les signes d'addition et de subtraction symbolisent les inversions de valeurs sur l'axe vertical ou les contrastes de valeurs sur l'axe horizontal :



<sup>233</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil (coll. « Point Essais »), 2001, p. 238.

Pour compléter ce schéma simple, il faut préciser que l'incompatibilité pourra relever de catégories différentes sur les deux axes : une inversion sur le plan sémantique (« homme » → « animal ») et axiologique (« bien » → « mal ») entre hypotexte et hypertexte pourra par exemple s'accompagner d'une différence formelle (prose + vers) et d'une incompatibilité générique (épopée + églogue) sur l'axe horizontal. Nous ne distinguons pas ici entre valeurs morales au sens éthique, signifiées par un texte sur le plan du contenu, et les valeurs qu'une époque attache aux signifiants, aux types de discours qui se distinguent sur le plan de la forme : il est possible d'attribuer à chaque forme une valeur, des valeurs.<sup>235</sup>

Le procédé de la recontextualisation à rebrousse-poil, qui génère des incompatibilités sur l'axe horizontal, consiste en une reprise fidèle de l'hypotexte, sans transformation, comme nous le voyons dans le premier tableau à gauche ci-dessous :



Selon le tableau à droite, le cas le plus subtil de la parodie, c'est la reprise fidèle avec recontextualisation à rebrousse-poil indirecte, où l'incompatibilité n'existe que par rapport au cotexte premier. Le lecteur ne percevra aucune inversion s'il ne connaît pas l'hypotexte par cœur ou s'il ne consulte l'œuvre parodiée dans l'original pour réaliser que sous l'aspect de certaines valeurs, les deux cotextes sont incompatibles. Ce dernier exemple de parodie nécessiterait encore plus de complicité chez le lecteur qu'une citation ironique : sans une certaine érudition, la parodie reste imperceptible. Nous verrons plus loin que le marquis de Sade, notamment dans son utilisation des sources historiques, a mis en œuvre ce procédé de manière astucieuse. Il cite alors fidèlement des sources déjà cités par d'autres

<sup>234</sup> Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 10 s. Voir aussi le développement sur la paratextualité in Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1987, pp. 147-163 pour l'épigraphe et plus particulièrement les pp. 159 s. pour la fonction parodique de l'épigraphe.

<sup>235</sup> Voir Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001. Pour les faits de langage en rapport aux valeurs, se rapporter en particulier aux pp. 22 et 155-160.

historiens, mais leur donne une valeur diamétralement opposée, ou combine les sources pour construire un message subversif.

Dans l'exemple que l'*Encyclopédie* reprend de Chambers, nous avons trouvé une recontextualisation conforme aux deux derniers tableaux avec les vers qui (par exemple sur scène) seraient prononcés par un autre « sujet ». Il suffit d'imaginer un libertin sadien qui reprendrait les paroles du Christ : cela créerait un effet parodique semblable.<sup>236</sup> Connaissant le cotexte original dans la Bible, le lecteur de Sade doit comprendre que ces mots sont une parodie. Il s'ensuit des chapitres précédents sur la philosophie dans l'œuvre sadienne que lorsqu'un des libertins criminels du marquis raisonne comme un philosophe, il est fort probable que nous sommes dans le même cas. Le rabaissement des propriétés du locuteur (libertin et criminel au lieu de saint ou sage) nous permet de déceler l'effet parodique, tandis que l'hypotexte se maintient sans être modifié : de là vient aussi que tant de lecteurs se situant au premier degré le prennent au sérieux. Linda Hutcheon parle déjà de la « double exposition (au sens photographique du terme) textuelle »<sup>237</sup> de la parodie : le nouveau cotexte jette une autre lumière sur l'hypotexte, même si l'hypertexte lui reste fidèle.

Dans nos analyses, nous accorderons une grande importance à la recontextualisation parodique : l'insertion d'un hypotexte dans un nouveau cotexte réveille chez le lecteur un sentiment d'incompatibilité qui peut éventuellement l'amuser, voire le choquer. La parodie, dans ce cas, ressemble à un collage composé de pièces qui établissent des rapports spécifiques d'imitation ou d'inversion. Nous pouvons aussi imaginer une parodie recontextualisante à trois termes, où l'effet parodique ne découle pas de la collision d'un hypotexte avec un nouveau cotexte incompatible, mais de la combinaison avec d'autres hypotextes non moins inadéquats, de manière à ce que l'hypertexte parodique ne contient aucun ajout autographe, mais ne consiste qu'en la recombinaison astucieuse et contre-indiquée d'hypotextes hétérographes. Nous avons vu que c'est de cette manière que Sade détournait des philosophèmes de Rousseau en les combinant avec des idées sous certains aspects contraires de Hobbes.

L'apparence hétéroclite de certaines œuvres du marquis de Sade favorise tout à fait naturellement les effets parodiques par recontextualisation à rebrousse-poil. Quatre œuvres gigognes sorties de la plume du marquis, des *Cent Vingt Journées* à

---

<sup>236</sup> Dans le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, le prêtre s'écrie : « je vois bien que tu es athée [...] – je n'ai plus rien à te dire. On ne rend point la lumière à un aveugle. » Et le moribond lui répond : « Mon ami, conviens d'un fait : c'est que celui des deux qui l'est le plus doit assurément être plutôt celui qui se met un bandeau que celui qui se l'arrache. [...] Lequel de nous deux est l'aveugle ? » (*Œ I*, 5) ; allusion au Christ selon *Mt* 7:1-5 : « Ne jugez point, afin que vous ne soyez point jugés. [...] Pourquoi vois-tu la paille qui est dans l'œil de ton frère, et n'aperçois-tu pas la poutre qui est dans ton œil ? Ou comment peux-tu dire à ton frère : Laisse-moi ôter une paille de ton œil, toi qui as une poutre dans le tien ? Hypocrite, ôte premièrement la poutre de ton œil, et alors tu verras comment ôter la paille de l'œil de ton frère. » (Voir à ce propos Alain Schorderet, « Le *Dialogue entre un prêtre et un moribond* du marquis de Sade : parodie et corruption de l'athéisme », pp. 65-94 in *Versants* 51 (2006), pp. 81 s.).

<sup>237</sup> Selon Sangsue, *La parodie, op. cit.*, p. 53.

*l'Histoire de Juliette* en passant par *Aline et Valcour* et *L'Union des arts*, peuvent être considérées comme des mines d'effets parodiques du simple fait de leur construction segmentée aux nombreux paratextes. Dans *Les Cent Vingt Journées*, les portraits des libertins sont associés aux lois du château de Silling, avant des « dissertations » prétendument philosophiques et la narration déléguée de débauches, puis des listes de « passions » et des commentaires auctoriaux métatextuels. *L'Histoire de Juliette* combine les mêmes dissertations, certaines listes et des récits d'orgies avec un récit de voyage et des commentaires auctoriaux dans les notes. *Aline et Valcour* intègre une « nouvelle espagnole » dans l'histoire de Léonore, et accouple une dystopie avec une utopie dans l'histoire de Déterville. Les deux narrations forment ensemble une très longue mise en abyme dans le roman épistolaire. *L'Union des arts*, finalement, constitue l'équivalent de ces collages romanesques sur scène : nous y trouvons des « Réflexions » autoriales (OC XIV, 75-79) qui introduisent une longue comédie épisodique, un spectacle de cinq heures comprenant 4 autres pièces tragiques, comiques ou féeriques avec des ballets, des couplets chantés et des vaudevilles.<sup>238</sup>

Revenons maintenant à l'*Encyclopédie*. L'article « Parodie » affine les idées de Chambers par quelques points tirés d'un mémoire de l'abbé Claude Sallier publié dans le tome VII de *l'Histoire de l'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres*.<sup>239</sup> Une nouvelle fois, la fidélité de l'hypertexte par rapport à l'hypotexte parodique est soulignée : « Le changement d'un seul mot suffit pour *parodier* un vers ». <sup>240</sup> L'on pouvait parodier plus fidèlement encore : chez les Grecs, le « changement d'une seule lettre dans un mot devenoit une *parodie* ». Finalement, la parodie pouvait naître en restant totalement fidèle : « Une troisieme espece de *parodie* étoit l'application toute simple, mais maligne, de quelques vers connus ou d'une partie de ces vers sans y rien changer. On en trouve des exemples dans Démosthènes & dans Aristophanes [*sic*]. »<sup>241</sup> Nous voyons ici une différence nette qui démarque l'idée ancienne et classique de parodie de celle qu'en a proposé la modernité. Lorsque la critique moderne parle de parodie, elle penche trop vite vers l'idée de négation ; non par hasard, c'est ce que dans son rôle de médiéviste, Bakhtine reprochait à la conception moderne du grotesque depuis les romantiques.<sup>242</sup> Le reproche d'être un discours destructeur pèse également sur

<sup>238</sup> Voir la notice de Jean-Jacques Pauvert (OC XIV 67-72). Ces drames mélangent la prose avec les vers. Pour une analyse approfondie, on consultera Dangeville, *Le Théâtre change, op. cit.*, pp. 347-366 et 414-416.

<sup>239</sup> Claude Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », pp. 398-410 in : *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres, depuis son établissement jusqu'à présent. Avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie*, Paris, Imprimerie royale, 1733, vol. VII.

<sup>240</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, loc. cit.* Les italiques sont dans le texte.

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, pp. 46-50.

l'ironie.<sup>243</sup> Spécialiste moderne de la parodie, Linda Hutcheon souligne d'ailleurs qu'ironie et parodie vont souvent de pair.<sup>244</sup> Et le théoricien de l'ironie Pierre Schoentjes la confirme sur ce point :

« Lorsque la moquerie n'est plus ressentie comme essentielle à la parodie et que le phénomène passe du statut de genre à celui de pratique, les rapports avec l'ironie, déjà soulignés par l'histoire, se trouvent accentués. C'est donc sans étonnement que l'on observe que c'est habituellement l'ironie qui est donnée comme procédé central de la parodie. »<sup>245</sup>

Mais ce que nous pouvons tirer de l'affinité entre ironie et parodie constatée par Schoentjes, c'est que les deux procédés ont en commun le renoncement à une moquerie qui serait seulement destructive. Même un éventuel rabaissement ne se veut pas une négativité absolue. Au lieu de chercher du côté destructeur, il faut donc souligner que l'ironie elle-même n'est pas exclusivement négatrice. C'est le cas le plus célèbre dans l'histoire, celui de l'ironie complexe, qui nie une proposition tout en l'affirmant, à l'instar de Socrate qui disait savoir qu'il ne savait pas.<sup>246</sup> Selon Schoentjes, l'ironie socratique a pour finalité la recherche de la vérité, elle signifie de manière allégorique autre chose que ce qui est affirmé. D'après le tableau de Schoentjes,<sup>247</sup> elle est proche de l'ironie romantique, qui sert à montrer l'art ou l'artifice, et qui se réduit au paradoxe. Répondant à Henri Coulet qui voyait s'évaporer dans certains passages l'ironie sadienne, Andreas Pfersmann a bien établi la pertinence de l'ironie romantique pour les textes de Sade.<sup>248</sup> Pour nous, l'art de la parodie sadienne se situe entre l'ironie socratique et romantique, entre recherche d'une vérité et monstration de l'art ou de l'artifice, entre sous-entendu et paradoxe.

Nous avons illustré plus haut comment les tenants du « sérieux » chez Sade finissent par rejoindre ceux qui plaident pour un deuxième degré comme Jeangène Vilmer, étant donné le présupposé partagé et affirmé des uns et des autres d'un caractère philosophique de l'œuvre du marquis ; entre ceux qui veulent tout lire au premier degré et ceux qui y lisent tout à fait autre chose (comme Jeangène Vilmer), nous optons pour une troisième voie, celle de la parodie sérieuse, d'un sérieux au

<sup>243</sup> Pierre Fontanier voit une ironie où un mot est employé avec le sens de son antonyme. C'est ainsi que l'ironie, dans la théorie classique des tropes où un mot est toujours pris pour un autre, s'approche de l'idée de négation (cité par Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil (coll. « Poinst Essais »), 1972, p. 354).

<sup>244</sup> Sangsue, *La parodie*, op. cit., p. 53 : Pour Hutcheon, l'effet de la parodie va de la « dérision méprisante à l'hommage respectueux ». L'ironie est privilégiée comme effet de la parodie.

<sup>245</sup> Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 238. Voir plus en général les pp. 235-239.

<sup>246</sup> L'ironie complexe correspond pour nous au menteur crétois évoqué par Bonafin, qui ajoute que la parodie agit sur le plan intertextuel comme l'ironie sur le plan intratextuel, immanent ; voir Bonafin, *Contesti della parodia*, op. cit., pp. 36 s. et 48 s.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>248</sup> Henri Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophiques » in : *Roman et lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions sociales, 1970, pp. 438-447 ; Andreas Pfersmann, « L'ironie romantique chez Sade » in Michel Camus et Philippe Roger, *Sade : écrire la crise. Colloque de Cerisy du 19 au 29 juin 1981*, Paris, Belfond, 1983, pp. 85-98 ; surtout pp. 85 et 94



deuxième degré comme l'ironie socratique ou romantique. C'est ainsi qu'à l'âge classique, la parodie ne peut rejeter un hypotexte, une idée, sans l'affirmer en même temps. Nous suivons donc Roland Barthes lorsqu'il associe la parodie au discours classique et qu'il l'inscrit dans la tradition poétique de l'*imitatio*.<sup>249</sup> Aussi croyons-nous que ce n'est pas à cause de la fonction négatrice que la modernité rejette la parodie, mais bien à cause de sa fonction imitatrice. Toute imitation semblant peu révolutionnaire, il ne faut s'étonner que Jean-Paul Sartre condamne la parodie comme genre « impuissant ». Comme le souligne Daniel Sangsue, on « retrouve ici l'idée que la parodie est produite par des esprits incapables de créer par eux-mêmes et condamnés à singer les œuvres des autres. »<sup>250</sup> Vu que le procédé nous intéresse dans la juste mesure où il ne modifie jamais sans imiter, nous renonçons à recourir au terme de renversement, trop proche de l'idée fausse de destruction. Nous lui préférons celui d'inversion, qui souligne combien ce qui est changé reste présent et reconnaissable. Du point de vue méthodologique, tout traitement de la parodie à l'âge classique doit tenir compte de ses fonctions imitatrices. Affinons maintenant ce principe en distinguant deux types importants d'imitation dans la parodie.

Le premier type est celui de la citation déjà évoqué par l'*Encyclopédie*. La seule condition supplémentaire à ce que la parodie advienne, c'est qu'il y ait une incompatibilité ou une nouvelle énonciation. A défaut, il peut aussi y avoir un changement de place à l'intérieur du texte original : Tynianov imagine un procédé de la parodie qui consisterait à lire à rebours un texte poétique.<sup>251</sup>

Le deuxième type de parodie imitatrice forme une espèce de caricature. Elle reprend sous une forme grossière un discours traditionnel, ou imite un procédé littéraire éculé. Elle peut aussi ne pas se soucier de l'art ou du bien dire. Cette monstration est désignée par Tomachevski comme « dénudation parodique du procédé ». <sup>252</sup> En guise d'exemple, nous pouvons imaginer un amant qui, au XXI<sup>e</sup> siècle, adresserait à sa maîtresse une lettre d'amour écrite dans le style baroque ; cet écrit ne serait pas pris pour preuve sérieuse d'amour mais pour un exercice de langue. La dénudation pourra aussi advenir par l'excès quantitatif de certaines figures rhétoriques et leur hyperbolisation, comme dans les *Lettres satiriques et amoureuses* de Cyrano de Bergerac.<sup>253</sup> La suppression de nuances joue aussi un rôle parodique, par exemple quand un argument ou un discours est simplifié ou raccourci de manière caricaturale. Ces dénudations par l'hyperbole ou par le raccourci, dans une imitation qui reste toutefois fidèle, nous les percevons aussi dans

<sup>249</sup> Selon Sangsue, *La parodie, op. cit.*, p. 9.

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>252</sup> *Ibid.*, pp. 34 s. Tomachevski imagine aussi une possibilité de dénudation par l'introduction d'un procédé neuf, jamais vu : toutefois cette nouveauté, si elle devait s'établir par la suite, ne serait plus perceptible comme telle aux générations suivantes et ne vaudrait plus ainsi comme parodie.

<sup>253</sup> Voir surtout les parodies de la lettre d'amour in Savinien Cyrano de Bergerac, *Lettres satiriques et amoureuses précédées de Lettres diverses*, éd. par Jean-Charles Darmon et Alain Mothu, Paris, Desjonquères, 1999.

les discours philosophiques des libertins sadiens. Dans la suite de nos analyses, nous les désignerons comme caricature ou dénudation, monstration surconventionnelle, exagérée et souvent grossière d'un certain procédé ou d'un trait structurel caractéristique.<sup>254</sup>

De la citation recontextualisée et de l'imitation caricaturale de procédés littéraires il n'y a plus qu'un pas à l'imitation caricaturale d'un style pour le dévaloriser : c'est le quatrième type de parodie mentionné par l'*Encyclopédie* et qui « consistoit à faire des vers, dans le goût & dans le style de certains auteurs peu approuvés ».<sup>255</sup> Que cette parodie, que Genette appelle « charge », ne vise que des auteurs « peu approuvés », rien de moins sûr : la *Batrachomyomachie* anonyme nous donna le premier exemple de ce type de parodie, et elle ne vise rien moins que l'*Illiade* et le style d'Homère. Ce bref poème parodique résume en moins de trois cents vers la guerre de Troie, avec la différence que les belligérants appartiennent au règne animal : comme le nom grec le dit, il s'agit de grenouilles.<sup>256</sup> La charge, que l'on classera au XVII<sup>e</sup> siècle dans le genre de l'héroï-comique, ne rabaisse pas un texte vers le vulgaire comme le travestissement, mais il anoblit un scénario peu noble, quotidien, voire vil et bas en lui donnant, par exemple, un ton grave et épique. Dans ce genre s'illustra Alessandro Tassoni, avec sa *Secchia rapita*, dès 1615, puis Alexander Pope, un siècle après, avec *The Rape of the Lock* : les deux textes donnent à l'enlèvement d'un seau respectivement d'une boucle de cheveux la dimension de l'enlèvement d'Hélène, et le ton grave d'Homère décrivant la guerre de Troie.

Ces quelques éléments de poétique que nous avons pu tirer jusqu'ici de l'article de l'*Encyclopédie* sont pertinents et utiles pour l'analyse de l'écriture sadienne. Mais l'article contient deux autres points que nous ne pourrions pas reprendre à notre compte. Aussi nous faudra-t-il les critiquer pour approfondir notre conception plus large de la parodie en ce qui concerne ses cibles et ses finalités.

Premièrement, l'*Encyclopédie* restreint trop la classe des cibles en postulant que l'hypotexte de la parodie ou le « sujet qu'on entreprend de parodier doit être un ouvrage connu, célèbre, estimé ; nul auteur n'a été autant *parodié* qu'Homere. » Deuxièmement, elle pense que la parodie doit « avoir pour but l'agréable & l'utile ». Allant dans le même sens, l'*Encyclopédie* ajoute aussi le précepte suivant de Sallier : « Quant à la maniere de *parodier*, il faut que l'imitation soit fidelle, la plaisanterie bonne, vive & courte, & l'on y doit éviter l'esprit d'aigreur, la bassesse d'expression, & l'obscénité. »<sup>257</sup>

<sup>254</sup> Lucienne Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan, 1991, p. 100, a évoqué ce phénomène à propos de Sade : « Pour entraîner le lecteur et 'faire passer' supplices et dissertations, Sade s'appuie sur des modèles de narrativité éprouvés, mais avec usure, car il ne s'y intéresse qu'à condition d'en dévoiler l'arbitraire, d'où, inévitablement, l'effet parodique. »

<sup>255</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, loc. cit.

<sup>256</sup> Genette, *Palimpsestes*, op. cit., chap. XVIII, pp. 179-192.

<sup>257</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, loc. cit.

En ce qui concerne la recommandation de ne parodier que des textes connus, il est vrai que Sade utilise des auteurs célèbres comme Pétrarque, Ronsard et Racine. Mais on le verra aussi parodier des plumes obscures, des ouvrages anonymes ; notamment lorsqu'il se fait historien. Le marquis tire des oubliettes de l'histoire des personnages comme Adélaïde de Brunswick et Isabelle de Bavière, il plonge le lecteur dans des époques sombres, comme celles des empereurs romains les plus sanguinaires, des époques dont un autre historien, son contemporain Crevier, s'excusait de parler.<sup>258</sup>

L'*Encyclopédie* présuppose un accord tacite sur la qualité des œuvres à parodier. Elle croit à l'existence d'un canon immuable à travers les temps, composé de textes accessibles pour tous, partout et toujours. A ce propos, Octave Delepierre, un théoricien de la parodie au XIX<sup>e</sup> siècle, prétend qu'au Moyen Âge, « aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles la satire [...] l'emporte sur la parodie dans la mesure où aucune œuvre littéraire n'est assez célèbre pour qu'on la parodie. »<sup>259</sup> Loin de partager sa vue du Moyen Âge, nous suivons Delepierre sur ce qui pourrait s'opposer à la parodie dans ces temps : un texte était un objet rare, difficile d'accès. De vastes pans de la littérature se transmettaient oralement. À la suite de Bakhtine, les médiévistes ne mettent pourtant pas en doute la grande importance de la parodie à ces époques reculées, à la fois au sein des clercs ou devant le public laïc. La rareté présupposée de textes au Moyen Âge n'a jamais constitué un obstacle à la parodie.<sup>260</sup> Massimo Bonafin montre l'intérêt à s'intéresser au Moyen Âge, car il fait de cette époque – à côté de la culture populaire – le champ de recherche par excellence pour tout théoricien de la parodie.<sup>261</sup>

Dans le précepte de Sallier que reproduit l'*Encyclopédie*, nous reconnaissons l'héritage du siècle classique de Louis XIV : ce siècle, qui connut de nombreuses parodies, est toujours réduit – à tort d'ailleurs – à ses grandes œuvres canoniques. A l'époque de plus en plus éclatée et tourmentée de Sade, il n'existe plus une littérature officielle comme elle le fut sous le roi Soleil ; pendant les Lumières, de vastes pans de la production littéraire en langue française sortent des presses hollandaises ou suisses, voire allemandes ou anglaises. Des textes paraissent d'abord sous forme transformée avant de sortir dans l'original, comme le *Bon sens*

<sup>258</sup> « On dira que je consacre ma plume à dépeindre, non la vertu, mais le vice, & le vice porté à son comble par les Tibère, les Caligula, les Néron. Il m'est aisé de répondre d'abord que le vice même peint avec les couleurs odieuses qui lui appartiennent, devient une leçon de vertu » (Jean Baptiste Louis Crevier, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, t. I, Paris, Desaint & Saillant, 1749, p. VII). Voir plus loin le chap.. 8.3 à propos de l'utilisation de l'histoire romaine.

<sup>259</sup> Selon Sangsue, *La parodie*, op. cit., p. 25.

<sup>260</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 22 s., donne comme exemple *Les Dits de Salomon et Marcoul* (conversation du sage biblique avec un rustre) qui circulent d'abord en latin, et plus tard en français. Les *ioca monachorum* du clergé remontent aussi à des périodes reculées.

<sup>261</sup> Bonafin, *Contesti della parodia*, op. cit. chap.. 4, pp. 93-128.

du curé Meslier.<sup>262</sup> C'est aussi le cas d'un texte moins offensif comme *Le Neveu de Rameau*, qui paraît d'abord à l'étranger, dans la traduction allemande de Goethe.

Le paradoxe suivant représente bien la situation des lettres à l'époque des Lumières en France : l'œuvre officielle la plus connue, la plus justement célèbre, l'*Encyclopédie*, tomba dans la catégorie des textes clandestins après son interdiction. Maints écrits des grands auteurs des Lumières composaient dès le début avec l'index et l'interdiction. La masse des écrits confidentiels ou clandestins mineurs, des pamphlets politiques, religieux ou antireligieux, des manuscrits et imprimés scientifiques ou littéraires hétérodoxes, le déluge de ces textes donc officiellement 'inconnus' ou inavouables, croît de manière exponentielle.<sup>263</sup>

Les Lumières ont fourni suffisamment de matière à parodier en dehors des textes canoniques. Même sans avoir lu les textes visés, le public pouvait les reconnaître : à une époque où l'opinion publique naît, où partout courent les rumeurs, dans les sociétés, les salons, les cafés et les rues, le public en aura du moins capté quelques échos. Ressemblant en cela au compte rendu, la parodie présente une valeur informative. Elle informe le public de l'existence de textes qu'il pourra ensuite se passer de consommer, ou consommer si intérêt. Ce siècle discute de plus en plus d'œuvres sans les avoir vues, grâce au journalisme et à la critique d'art, des genres en expansion depuis les *Nouvelles de la République des Lettres* de Bayle jusqu'à la *Correspondance littéraire* de Grimm et les *Salons* de Diderot. La parodie profite de cette explosion et la renforce encore.

Une question ou un ordre fait exister l'objet de sa proposition par un acte de présupposition :<sup>264</sup> de manière semblable, Sade fait apparaître et met en scène les textes les plus divers et même inconnus grâce à la parodie. On pourrait même dire qu'il les fait exister pour le lecteur. Comme l'affirme Michèle Hannoosch, « La parodie non seulement préserve l'original en ne retenant de lui que ce qui est pertinent (à cette compréhension), mais aussi elle crée l'original dans l'esprit du lecteur, le construisant dans l'acte même de le transformer ».<sup>265</sup> Grâce à sa fonction simplificatrice et son effet provocateur voire choquant, la parodie possède une valeur didactique ou scientifique en tant que procédé révélateur, en posant un objet, textuel ou discursif, et en mettant en évidence ses structures profondes et cachées : rien de mieux qu'un travestissement héroï-comique pour mettre en lumière le style homérique ; rien de mieux qu'un rabaissement, voire une inversion des valeurs pour mettre à nu une axiologie, pour rendre conscients des problèmes idéologiques. Il faut donc considérer que la parodie ne s'oriente pas de manière unidirectionnelle sur

<sup>262</sup> Jamais publié par l'auteur, mais édité en 1762 par Voltaire dans une version abrégée : Voltaire, *Testament de Jean Meslier*, éd. par Roland Desné, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, 56A, 1762, Oxford, Voltaire Foundation, 2001.

<sup>263</sup> Pour la tradition des textes clandestins philosophiques, nous renvoyons à la revue créée en 1992 par Oliver Bloch et Antony McKenna, *La Lettre clandestine*.

<sup>264</sup> Voir à ce propos Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 82 s.

<sup>265</sup> Selon Sangsue, *La parodie*, op. cit., p. 58.

l'hypotexte, avec lequel elle dialoguerait en exclusivité. En s'orientant plus sur son récepteur que sur son objet, la parodie possède aussi un caractère d'appel, et sert à provoquer un effet chez le lecteur.<sup>266</sup>

Le postulat de Sallier concernant les œuvres canoniques fait problème sous un autre aspect : l'*Illiade* et l'*Odyssée*, les œuvres que l'on place sous le nom mythique d'Homère, possèdent elles-mêmes un caractère hétéroclite ; elles sont faites de moments comiques et comprennent d'autres passages qui n'ont rien d'épique. Il ne devrait pas y avoir de parodie d'Homère parce qu'Homère n'a jamais existé : et pourtant, chacun peut reconnaître une parodie d'Homère.

Nous partons donc du fait qu'une œuvre héroï-comique ou un travestissement vise en effet un discours général allant au-delà de l'œuvre individuelle toujours hétéroclite. La parodie révèle l'objet dans ce qu'il a de typique ; mais aussi, elle peut se référer à un type plus ou moins abstrait, un genre comme celui épique par exemple.<sup>267</sup> L'épopée implique un nombre de motifs et de valeurs qu'un lecteur idéal, à chaque siècle, est censé reconnaître, même par le détour d'une parodie, voire même grâce à elle.

Qu'il y ait des parodies de genres ne fait pas doute pour Bakhtine : il mentionne par exemple des prières ou des types de documents officiels comme les testaments, fréquemment parodiés au Moyen Âge.<sup>268</sup> Quant à Sangsue, il tombe d'accord avec Genette que « la parodie s'en prend toujours, d'une manière ou d'une autre, à l'épopée. »<sup>269</sup> Mais avouons que ce fait est relativement peu signifiant : le genre phare de l'épopée est presque synonyme de littérature. Certaines œuvres dramatiques de Sade peuvent être définies comme des mises à nu des procédés du tragique : la tragédie est visée par exemple dans *Euphémie de Melun*, pièce en un acte et en alexandrins dont Sade a soin de souligner, dès le début, l'appartenance au genre (« tragédie », OC XIV, 99).<sup>270</sup> Il y abuse des reconnaissances, d'un procédé narratif que la *Poétique* d'Aristote place au cœur de la tragédie.

Si comme nous le verrons, Sade a bien parodié la tragédie et l'épopée, il ne recule pas devant la non-fiction, les textes sacrés, le documentaire, la science. En vertu de notre définition large de la parodie, nous ne pourrions exclure les discours référentiels anonymes, les savoirs par exemple de l'*Encyclopédie*, de la classe des hypotextes. Le XVIII<sup>e</sup> siècle accélère de manière déterminante la diffusion des savoirs sous forme imprimée. Ces savoirs intéressent d'autant plus la parodie qu'ils

<sup>266</sup> Le lecteur pourra y collaborer ou s'y soustraire, selon sa compétence et sympathie. Voir à ce propos Bonafin, *Contesti della parodia*, op. cit., pp. 60-64.

<sup>267</sup> Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit., pp. 117 et 124, présuppose également l'existence de « modèles génériques ou anonymes » dans la parodie chez Sade.

<sup>268</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 23.

<sup>269</sup> Sangsue, *La parodie*, op. cit., p. 13.

<sup>270</sup> Il est en revanche difficile d'imaginer une parodie du genre comique en tant que tel, l'affinité étant grande. Pour nous, la parodie partage au moins deux particularités avec la comédie ou le comique : d'une part le rabaissement ou le langage bas, et d'autre part les procédés d'écriture surconventionnelle comme la caricature. Sur le lien parodie-comique, voir Bonafin, *Contesti della parodia*, op. cit., pp. 25-32.

mettent en jeu des valeurs. Dès lors, il devient possible de les utiliser comme hypotextes d'une inversion, d'un rabaissement ou d'une caricature. Lorsque Sade applique le discours de la médecine, de la théologie, de la philosophie, de la mythologie et de l'histoire aux domaines de la débauche et du crime, il leur fait subir le traitement d'un travestissement burlesque.

Il va de soi que le choc entre discours vils et nobles pose un problème sérieux au niveau des bienséances. Sur ce point, Sade est en conflit avec le deuxième précepte de l'abbé Sallier. De la part de ce savant de l'Académie royale des inscriptions, de ce détenteur d'un fauteuil à l'Académie française, l'appel aux bienséances constitue une révérence face aux digniteuses institutions auxquelles il appartenait. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les temps étaient révolus où l'Académie française accueillait des poètes grotesques comme Saint-Amant, qui pratiquaient eux-mêmes un style burlesque grossier, voire obscène. A l'époque de sa plus grande gloire, telle que Bakhtine nous l'a décrite dans l'œuvre de Rabelais, la parodie s'alliait avec brio à l'obscène. C'est bien dans cette tradition que se situe Sade : homme d'une époque habituée aux parodies, il établit un pont avec une tradition parodique plus ancienne, qui à travers les libertins et les grotesques du XVII<sup>e</sup> siècle remonte jusqu'à ceux du XVI<sup>e</sup>, jusqu'à Rabelais.<sup>271</sup>

Quant à l'utilité postulée par Sallier, où la chercher dans des textes aussi peu édifiants que ceux de Sade ? – Nous retombons sur la question posée à la fin de notre deuxième section. Nous reviendrons au thème de l'utilité lorsqu'il s'agira de situer la parodie par rapport à la poétique des règles de l'âge classique où, en effet, l'utilité est un lieu commun consacré, comme nous le prouve d'ailleurs Sallier. Cette norme poétologique semble toutefois peu pertinente dans le domaine de la parodie, en dehors du fait qu'elle peut à son tour faire l'objet d'une transformation hypertextuelle, d'une inversion ou d'une caricature parodique. La parodie tient alors, tout au plus, un méta-discours sur l'utilité. Nous ne soulevons ce problème que dans la perspective de nous rapprocher de notre hypothèse, celle d'un sens sérieux de la parodie.

### 3.3 La satire, le jeu, la « parodie sérieuse »

Le règne de l'utilité directe et immédiate dans la littérature n'est pas localisable au deuxième degré, sur le plan duquel se situe en fait la parodie. Le discours satirique en revanche a pour but de ridiculiser son objet voire de le détruire moralement. Au lieu de créer un écart, le satirique colle de près à des idées préconçues, des dogmes et des stéréotypes de la morale, qu'il mobilise pour mieux mordre. Partant de l'hypothèse de Genette d'une « parodie sérieuse », nous montrerons comment la parodie parvient à critiquer son objet sans le ridiculiser et sans le rejeter et nous

---

<sup>271</sup> Un des relais entre Sade et Rabelais, c'est Béroalde de Verville, dont Sade lit le *Moyen de parvenir* en prison ; voir Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit. , p. 86.

mettrons au point ce qu'elle peut nous faire découvrir de nouveau et de « fin » en dehors de la prétention morale et didactique de la satire.<sup>272</sup> Genette démêle une confusion : traditionnellement, un texte est appelé parodique lorsqu'il vise à transformer son modèle comme dans la « parodie stricte » (reprise fidèle avec changements minimaux) et dans le « travestissement » ou lorsqu'il en imite le style comme dans la « charge » ou le genre héroï-comique.<sup>273</sup> Mais Genette ne s'arrête pas là. Dans son aperçu de la parodie qui embrasse « parodie stricte », « travestissement » et « charge », Genette se base d'une part sur les fonctions d'un texte indépendamment de sa forme, et d'autre part sur la forme du texte indépendamment de ses fonctions. Dans une première acception, la parodie se définirait par la fonction satirique, dans une deuxième acception, elle se définirait par la transformation. Par la suite, Genette est amené à établir une troisième variante, qui nous semble la plus intéressante :

« Je ne prétends pas non plus substituer absolument le critère structural au critère fonctionnel ; mais seulement le désocculter, ne serait-ce que pour faire place, par exemple, à une forme d'hypertextualité d'une importance littéraire incommensurable à celle du pastiche ou de la parodie canonique, et que j'appellerai pour l'instant la parodie sérieuse. Si j'accouple ici, après d'autres, ces deux termes qui, dans l'usage courant, font oxymore, c'est délibérément et pour indiquer que certaines formules génériques ne peuvent se contenter d'une définition purement fonctionnelle [...]. Mais s'il faut adopter ou récupérer, même partiellement, la répartition fonctionnelle, il me semble qu'une correction s'y impose : la distinction entre satirique et non satirique est évidemment trop simple, car il y a sans doute plusieurs façons de n'être pas satirique, [...]. »<sup>274</sup>

Genette continue en décrivant le « régime sérieux » de la « transposition » : ce genre d'hypertexte procéderait, comme la « parodie stricte » et le « travestissement », par « transformation » de l'hypotexte. Mais il ne serait ni ludique ni exclusivement satirique. Genette nous invite à redéfinir la « transposition » comme une parodie (au sens large) dans le régime sérieux. Cette parodie *n'exclurait pas* une fonction satirique, mais irait au-delà, dans la mesure où elle dévoilerait, par sa forme de transposition, des structures communes entre hypotexte et hypertexte. En adaptant ces réflexions pour nos propres besoins, nous pouvons maintenant préciser ce qu'il faut entendre par fonctions ludique et satirique avant de définir le statut de parodie selon le régime sérieux que nous conférerons à l'œuvre de Sade.

<sup>272</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, loc. cit.* : « La bonne *parodie* est une plaisanterie fine, capable d'amuser & d'instruire les esprits les plus sensés & les plus polis ».

<sup>273</sup> Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 39-41 et notamment les deux tableaux aux pp. 39 et 41.

<sup>274</sup> *Ibid.*, pp. 41-43.

### 3.3.1 Parodie et fonction satirique

Nous pouvons commencer par une définition opératoire claire du discours satirique : sera défini comme satirique tout discours référentiel dans la littérature, qui à des fins idéologiques et souvent morales, jugerait négativement de personnes ou d'institutions clairement identifiables. Claudine Nédélec remarque que les « imitations satiriques » offrent

« une représentation plaisante, plus ou moins caricaturale (sur le modèle de Louis-Philippe devenu, étape par étape, une poire), d'une 'réalité' [...] connue du lecteur, qu'elle soit littéraire (tel débat critique) ou sociale (l'existence, les mœurs et le langage des précieuses, des bourgeois parvenus qui se déguisent en aristocrates...), voire politique ».<sup>275</sup>

Connaissant le contexte socio-historique de l'œuvre, le lecteur ne pourra donc pas se tromper sur la cible du discours satirique. Mais la définition de Nédélec ne démarque pas suffisamment le littéraire de l'extra-littéraire, le discursif du référentiel : contrairement à l'objet de la satire, l'objet de la parodie n'a de 'réalité' que littéraire ou discursive. Que la satire possède elle aussi une tradition, et que les cibles ainsi que les stéréotypes qui les ridiculisent soient tirés de certains modèles textuels, en commençant par Horace et Juvénal, ne fait pas obstacle à cette définition.<sup>276</sup> Pour comprendre la parodie, il n'est pas nécessaire de plonger dans le vaste débat de la « réalité ».<sup>277</sup> Il suffit de souligner les fonctions diamétralement opposées : le discours satirique se présente comme une flèche allant droit au but. Il implique un jugement univoque toujours négatif. Le producteur d'un discours satirique remplit avant tout ce que Genette appelle la fonction idéologique du narrateur.<sup>278</sup> La parodie par contre n'établit qu'une référence indirecte ; elle ne quitte jamais le « second degré » : le parodiste ne juge pas explicitement ni en son propre nom, il prédispose le lecteur ou le spectateur à juger d'une certaine manière. Il l'incite à faire jouer les significations dans l'écart qui sépare l'hypotexte de l'hypertexte. Le regard porté sur

<sup>275</sup> Claudine Nédélec, *Les Etats et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004, p. 265.

<sup>276</sup> C'est Boileau qui les invoque dans sa septième satire justement intitulée « Sur le genre satirique » (Nicolas Boileau, *Satires*, vv. 73-80) :

Hé quoi ! lorsqu'autrefois Horace, après Lucile,  
Exhalait en bons mots les vapeurs de sa bile,  
75 Et, vengeant la vertu par des traits éclatants,  
Allait ôter le masque aux vices de son temps ;  
Ou bien quand Juvénal, de sa mordante plume  
Faisant couler des flots de fiel et d'amertume,  
Gourmandait en courroux tout le peuple latin,  
80 L'un ou l'autre, fit-il une tragique fin ?

<sup>277</sup> Dans *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Friedrich Schiller distinguait déjà entre deux tendances dans le genre appelé sentimental : celui-ci « 's'attarde plus à la réalité, ou plus à l'idéal', [...] il 'traite la réalité comme un objet d'aversion, ou l'idéal comme un objet d'inclination' : sa présentation sera donc satirique ou élégiaque. » Cité d'après Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette (collection « Contours Littéraires »), 1992, p. 53.

<sup>278</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 262 s.



l'objet pourra dévaloriser. Mais il ne constitue jamais un rejet. Il confirme quelque chose même dans le rabaissement et l'inversion de l'hypotexte.

Le jugement satirique implique pour celui qui le prononce la vérité du jugement, même à travers l'exagération, alors que la parodie ne fait que présupposer un objet dont la caractérisation peut contrevenir à la vérité. Ce n'est qu'à condition qu'un objet possède telle ou telle propriété (par exemple, qu'un financier soit avare), que le satiriste en fera la satire. Le parodiste par contre sera libre de parodier en imaginant un financier avare ou prodigue : la parodie adviendra par des effets d'inversion, de dénudation caricaturale ou de recontextualisation ; elle ne visera pas tel ou tel financier voire les financiers dans leur ensemble. Elle vise le discours qui a été tenu à une certaine époque sur des financiers.

Ces distinctions valent à la fois pour le théâtre, le récit et la poésie. Nous ne tenons pas compte ici de l'étymologie latine « satura » qui présente la satire comme un discours formellement varié, hétéroclite et partant saturé.<sup>279</sup> Du point de vue de la « saturation », c'est-à-dire de la variété des formes, la parodie paraît tout aussi riche, voire plus riche que la satire : elle fait flèche de tout bois.

Entre son époque et l'époque de son hypotexte, la parodie peut ouvrir un dialogue à grande distance. Elle réactualise le passé dans le présent, dans une espèce de dialectique qui finit par mettre en évidence des structures profondes ou l'essence d'un discours. La satire toute adonnée au rejet d'un présent peine à réactualiser le passé. En effet, la satire s'aigrit d'autant plus qu'elle considère l'âge d'or comme définitivement perdu. Dans la mesure où la parodie (re)construit un discours, elle possède une valeur heuristique, documentaire. Les parodies de Sade sont donc prédestinées à être confondues avec des discours philosophiques ou scientifiques au premier degré. Sade se situe dans une tradition qui mène des *ioca monachorum* des religieux médiévaux qui selon Bakhtine « rédigeaient dans leurs cellules de savants traités plus ou moins parodiques » aux articles pseudo-scientifiques oulipiens d'un Georges Perec, qui traitent du bombardement de tomates à l'opéra (« Experimental demonstration of the tomatotopic organization in the Soprano (*Cantatrix sopranica* L.) »).<sup>280</sup>

Nous avons déjà posé les genres comme cibles possibles de la parodie. Il apparaît maintenant que la parodie peut prendre pour objet tout type de discours. Toujours interdiscursive, elle n'est pas limitée au texte (écrit ou oral), mais peut former un discours musical ou pictural, etc. Les discours parodiés, le lecteur les identifie comme il identifie une œuvre ou un genre à travers la parodie : en fonction

<sup>279</sup> Nédélec, *Les Etats et Empires du burlesque*, op. cit., p. 240 : « le XVIIe siècle hésite, pour ce que nous nommons aujourd'hui le genre de la satire, entre deux étymologies : la satire est, par métaphore, soit une 'salade', une macédoine (*satura*), soit un Satyre (un chèvre-pied [...]). Dans un cas, on insiste sur son allure 'à sauts et gambades', sur sa capacité à parler de tout et de n'importe quoi, à aller au gré de sa fantaisie – et à ne rien s'interdire ; dans l'autre on insiste sur son agressivité, et sur le fait que ne l'effraient ni les mots, ni les réalités crues... »

<sup>280</sup> Georges Perec, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil (coll. « La librairie du XXe siècle »), 1991, pp. 11-33. Comprend une bibliographie parodique dans la veine des listes rabelaisiennes, ainsi que des parodies d'articles entomologiques et de critique d'art et littéraire.

de la reprise simplifiée ou de l'inversion de leurs principales caractéristiques, c'est-à-dire de certains traits prédominants du point de vue de la forme, des thèmes et des valeurs. Tout discours se donne à voir par une hiérarchie de critères formels et de contenu.<sup>281</sup> Pour Greimas et Courtès,

« Un domaine sémiotique peut être dénommé discours (discours littéraire ou philosophique par exemple) du fait de sa connotation sociale, relative au contexte culturel donné. [...] La typologie des discours, susceptible de s'élaborer dans cette perspective, sera donc connotative, propre à une aire culturelle géographique et historiquement circonscrite. »<sup>282</sup>

Dominique Combe parle d'une « polyphonie » de critères dont il faudra, à chaque fois, savoir tirer la « dominante ».<sup>283</sup>

Lorsque par la suite, nous parlerons des discours de la « mythologie », de la « fable » ou de l'« histoire » comme hypotextes des parodies sadiennes, nous ne nous situerons pas au point de vue d'une théorie de ces discours, mais travaillerons à partir des traits caractéristiques qui les définissent à l'époque de Sade elle-même. Il appartient à la philologie, à l'histoire littéraire et à l'histoire des idées de reconstruire ces traits. L'interprétation littéraire permettra ensuite de montrer comment les procédés de réécriture parodique ont opéré sur l'hypotexte et en donner une explication.

### 3.3.2 *La parodie au sens large*

Pour démontrer l'utilité de l'approche interdiscursive, nous ouvrons une parenthèse pour analyser quatre « passions » tirées de la dixième et de la quatorzième « journée » des *Cent Vingt Journées*. Il s'agit de démontrer comment les procédés de la recontextualisation et de l'inversion décrits plus haut opèrent sur des hypotextes définis comme classes de discours, comme types définis par une époque, par exemple comme genres.

La dixième journée comprend l'une des rares « passions » qui n'aboutissent pas, à première vue, comme le souhaite un libertin :

« le vieil abbé de Fierville, aussi connu par ses richesses que par ses débauches, goutteux jusqu'au bout des doigts [...] arrive tout embéguiné, s'établit dans la chambre, visite tous les ustensiles qui vont lui devenir nécessaires, prépare tout, et la petite arrive ; on la nommait Eugénie. [...] 'On ne m'a point trompé, dit-il, vous avez un assez beau cul. Y a-t-il longtemps que vous n'avez chié ? – Tout à l'heure, monsieur, dit la petite. Madame avant de monter m'a fait prendre cette précaution-là. – Ah ! ah !... de façon qu'il n'y a plus rien dans les entrailles, dit le paillard. Eh bien,

<sup>281</sup> Pour un exemple d'une définition « classique » du genre passant par la forme et un « contenu », voir Algirdas Julien Greimas; Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993 [1979], p. 164.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 105. Voir aussi p. 128.

<sup>283</sup> *Ibid.*, pp. 152-157.

nous allons voir.' Et s'emparant alors de la seringue, il la remplit de lait, revient près de son objet, braque la canule et darde le clystère. Eugénie, prévenue, se prête à tout, mais à peine le remède est-il dans le ventre, que, se couchant à plat sur un canapé, il ordonne à Eugénie de venir se mettre à califourchon sur lui et de lui rendre toute sa petite affaire dans la bouche. La timide créature se place comme on lui a dit, elle pousse, le libertin [...] avale tout avec le soin le plus exact [...]. Mais quelle est donc cette humeur, ce dégoût qui, chez presque tous les véritables libertins, suit la chute de leurs illusions ? L'abbé rejetant la petite fille loin de lui brutalement, dès qu'il a fini, se rajuste, dit qu'on l'a trompé en disant qu'on ferait chier cette enfant, qu'elle n'avait sûrement point chié et qu'il a avalé la moitié de son étron. Il y a à remarquer que M. l'abbé ne voulait que du lait. » (CE I, 166)<sup>284</sup>

Sade fait un usage étendu du vocabulaire médical (« remède » pour le lait ; « ustensiles » comme la « seringue », la « canule » et le « clystère »). Sur le plan de la médecine, il y a d'autres détails qui nous interpellent : pourquoi l'abbé est-il goutteux ? Pourquoi la narratrice insiste-t-elle sur le lait ? En tant qu'objet du lavement, c'est la jeune fille qui devrait garder le rôle de la patiente. Mais l'apparence « embéguinée » du libertin ne fait pas allusion à son statut d'ecclésiastique (le « béguin » étant à l'origine une coiffure de nonnes) ou à sa « passion » (embéguiné signifie aussi entiché)<sup>285</sup> nous pouvons lire ce qualificatif sur l'isotopie médicale, comme synonyme d'emballoté. L'un des traitements les plus fréquents pour soigner la goutte, à l'époque, consistait en l'application de cataplasmes. Nous tirons cette information d'un certain Penchenier, médecin de Montélimar qui rédigea l'article « goutte » dans l'*Encyclopédie*. Le même article explique, d'ailleurs, l'importance du lait : « Les applications les plus utiles & les plus innocentes qu'on ait encore trouvées, sont le lait froid ou tiède au sortir du pis de l'animal qu'on trait sur la partie malade, ou qu'on y applique avec des compresses »<sup>286</sup> Il évoque aussi « le cataplasme avec le lait & les farines d'orge, d'avoine ».<sup>287</sup> Si Penchenier a quelques doutes en ce qui concerne l'application interne du lait, l'utilité de sa consommation, il soulève la question des rapports sexuels, intéressante dans notre contexte : « Les exemples de guérisons & de merveilles opérées par la diète, l'abstinence du vin & des femmes, l'usage du lait, de l'eau tiède pour toute nourriture, & quelques autres remèdes, sont plus consolans pour les goutteux avides de guérir, qu'ils ne sont certains »<sup>288</sup> Penchenier ne croit pas que la goutte « soit fille de Bacchus & de

<sup>284</sup> Peu importe s'il s'agit d'« illusion » ou non dans cette « passion ». Car nombreuses sont celles où le libertin fait semblant d'être surpris, alors qu'il ne s'agit en fait que d'une mise en scène concertée préalablement.

<sup>285</sup> Voir à ce propos encore la quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Brunet, 1762, p. 604 : « EMBÉGUINER, v. a. Mettre un béguin. [...] Envelopper la tête de linge ou d'autre chose en forme de béguin. *Qui vous a embéguiné si plaisamment ?* Il signifie figurément & familièrement, Mettre quelque chose dans la tête, dans l'esprit, entêter, persuader. *On l'a embéguiné de cette femme. Il s'est laissé embéguiner de cette opinion.* Son plus grand usage est au passif, ou après le pronom personnel. *Il est embéguiné, il s'est embéguiné d'une étrange opinion. Il est embéguiné de cette femme.* »

<sup>286</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 7, p. 777.

<sup>287</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 776.

Vénus », mais il pense qu'une certaine modération pallie les effets de la maladie. Or notre « débauché » dissipe ces doutes en faisant usage de lait sans s'abstenir de femmes. Nous voyons que Sade se base sur des éléments précis d'un discours médical de son époque. Un remède douteux devient certain ; si la parodie rabaisse le discours scientifique à un contexte d'obscénité, elle n'exclut plus la valeur curative d'une pratique de débauche. Remarquons que certains éléments subissent une inversion (l'abstinence devient débauche), alors que d'autres éléments – le remède du lait – sont revalorisés. La faille qu'ouvre la parodie est déjà présente dans l'hypotexte.

La « passion » que nous venons d'analyser forme d'ailleurs un seuil dans le livre : ce libertin initie le récit de débauches où les déjections jouent un rôle indispensable.<sup>289</sup> L'hypotexte médical reste donc visé lors de la plongée de Sade dans l'univers de la scatologie coprolagnique. Non par hasard, l'observation des selles constituait le b.a.-ba de l'art médical dans l'Antiquité ; à l'époque de Sade, le médecin et encyclopédiste Arnulphe d'Aumont fait encore l'éloge d'Hippocrate lorsqu'il présente les « déjections » comme indices de santé ou de maladie.<sup>290</sup>

Sous cet aspect, il devient possible de lire deux « passions » dégoûtantes où le discours médical se conjuguera avec d'autres hypotextes discursifs. Voilà comment la première « historienne », la Duclos, raconte deux exploits de sa jeunesse :

« la Fournier, qui ne m'avait prévenue de rien, me fit avaler à dîner une certaine drogue qui ramollit ma digestion et la rendit fluide, comme si ma selle fût devenue la suite d'une médecine. Notre homme arrive, et après quelques baisers préliminaires à l'objet de son culte, dont je ne pouvais souffrir le retardement à cause des coliques dont je commençais à être tourmentée, il me laisse libre d'opérer. L'injection part, je tenais son vit, il se pâme, il avale tout, m'en redemande encore ; je lui fournis une seconde bordée, bientôt suivie d'une troisième, et l'anchois libertin laisse enfin dans mes doigts des preuves non équivoques de la sensation qu'il a reçue.

Le lendemain, j'expédiai un personnage dont la manie baroque aura peut-être quelques sectateurs parmi vous, messieurs. On le plaça d'abord dans la chambre à côté de celle où nous avons coutume d'opérer et dans laquelle était ce trou si commode aux observations. Il s'y arrange seul. Un autre acteur m'attendait dans la chambre voisine : c'était un cocher de fiacre qu'on avait envoyé prendre au hasard et qu'on avait prévenu de tout. Comme je l'étais également, nos personnages furent bien remplis. Il s'agissait de faire chier le phaéton positivement en face du trou, afin que le libertin caché ne perdît rien de l'opération. » (*ŒI*, 196 s.).

Le terme de « selle », rare chez Sade qui parle surtout d'étrons et de merde, renforce l'aspect technique et médical du langage. Le verbe « expédier » doit aussi s'entendre comme terme technique et médical, comme le démontre une « passion » de la dixième journée, dans laquelle un autre représentant du peuple défèque dans une

<sup>289</sup> La journée est introduite par la visite des pots de chambre. Le narrateur annonce de ne plus « voiler » son récit (*ŒI*, 297). La passion que nous venons d'analyser se trouve, en plus, à la fin d'une bande sur le manuscrit, ce que Sade note de sa propre main : « Cette bande a été écrite en vingt soirées, de sept à dix heures, et est finie ce 12 septembre 1785. »

<sup>290</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 4, pp. 770-773.

chambre séparée : la prostituée y parle d'« expédier » un « patient » (CE I, 170).<sup>291</sup> Comme le montre son activité d'« expédier » dans la deuxième passion, la prostituée peut prendre le rôle de médecin : elle accomplit une action laxative comme pour un examen de selles. Dans la première passion citée en revanche, la prostituée, victime de « coliques » mais productrice d'une « injection », figure en même temps comme patiente et agente du processus : elle « opère » sur le libertin, mais son propre état est ressenti comme la « suite d'une médecine ».

Le terme d'« observations » dans le contexte de la médecine peut aussi se lire comme allusion aux sciences empiriques. En effet, les « preuves » qui apparaissent à la fin de la première passion font venir l'idée que dans *Les Cent Vingt Journées*, il s'agit aussi de démonstrations scientifiques. La parodie du discours médical s'inscrit dans une stratégie plus générale d'utilisation parodique des sciences empiriques et de la pensée matérialiste de l'époque. Mais il s'agit de ne pas tomber dans la réduction, déjà critiquée, à la science, au matérialisme de l'époque, à la philosophie. D'autres discours sont entremêlés à la parodie et font l'objet, au même titre, d'inversion ou caricature, par exemple le discours religieux et la littérature en tant que telle.

Le discours religieux entre en jeu grâce aux mots « sectateur » et « culte ». Chez Sade, les parties sexuelles deviennent des « temples », le verbe « encenser » signifie l'action sexuelle, qui peut devenir une « cérémonie », etc.<sup>292</sup> Il est d'ailleurs significatif que l'espace de la débauche aussi fermé et secret qu'un couvent est soumis à des règles pour ainsi dire monastiques. Si le discours scientifique implique les idées d'observation, d'analyse et de décomposition, c'est-à-dire d'une action d'un sujet sur un objet, le culte religieux sert de modèle aux échanges que les acteurs instaurent entre eux. C'est ainsi que les structures anthropologiques du don analysées par Marcel Mauss peuvent servir à mieux comprendre l'interaction dans les « passions » des *Cent Vingt Journées*.<sup>293</sup> Pour Maurice Godelier, Mauss définit quatre conditions dans l'échange : 1) qu'il faut donner ; 2) qu'il faut rendre ; 3) qu'il faut rendre l'équivalent ou plus ; et 4) que l'échange instaure un rapport avec quelque chose de plus grand, de sacré.

La prostitution dans ce roman n'instaure pas une relation d'égal à égal où prix et prestation obéissent à la liberté de contracter sur un marché. Le caractère obligatoire du don et du contre-don en rend bien compte. L'obligation de rendre toujours plus instaure la gradation dans le livre. La quatrième condition implique une médiation par un acteur qui représenterait l'ordre supérieur (le prêtre ou – dans le cas du rabaissement parodique, un représentant du libertinage, maquerelle ou autre

<sup>291</sup> Nous analysons ce passage plus loin.

<sup>292</sup> Le récit suivant est exemplaire : « Rien de plus plaisant que la cérémonie, vous imaginez bien que je voulus la voir. [...] D'abord, il ne sait quel temple il encensera le premier : le cul le détermine à la fin, il y colle sa bouche avec ardeur. Oh! quelle différence de culte rendu par la nature à celui qu'on dit qui l'outrage! » (CE I, 226). D'autres exemples se trouvent aux pages CE I 35 et 226, CE II 574 et 863, CE III 21 et 454.

<sup>293</sup> Pour l'analyse maussienne des religions, voir Maurice Godelier, *L'Enigme du don*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2004, pp. 19-25 et 146.

libertin). Selon la quatrième condition, l'échange sexuel devient une espèce de sacrifice. Dans ce contexte, le terme de « passions » donné aux récits des *Cent Vingt Journées* fait allusion à la mort du Christ. L'hypotexte qui inspire la parodie du discours religieux dans ce roman, c'est donc la Passion du Christ qui conduit jusqu'au sacrifice suprême.

En passant, Sade articule le sacré sur la violence.<sup>294</sup> le terme militaire « bordée » désigne d'abord la décharge simultanée de tous les canons d'un côté d'un vaisseau militaire.<sup>295</sup> Le libertin gouteux discuté plus haut est aussi décrit par des métaphores militaires (« braquer » et « darder »). Si le discours religieux est rabaissé dans la parodie, le discours militaire le suit dans ce mouvement : l'échange militaire, héroïque, noble et honorifique renvoie à une interaction déshonorante et sale. Ce point est cohérent avec la ridiculisation du code de l'honneur chez Sade. Comme le militaire déchu Blangis, les quatre libertins des *Cent Vingt Journées* profitent tous financièrement de la guerre sans jamais se battre.<sup>296</sup>

Quant à la littérature comme hypotexte discursif général dans le roman, celle-ci apparaît pour créer une réflexivité dans le texte : tous les indices métatextuels qui réveillent la conscience de l'écriture parodique renvoient d'une manière ou d'une autre à des catégories du discours littéraire. Ainsi, le terme d'« acteur » fait appel au théâtre. Le terme d'« observateur » que nous avons lié au discours empirique de la science peut aussi être lu sur le plan de l'esthétique. Avec le terme de « baroque », qui s'utilisait anciennement pour désigner une perle irrégulière,<sup>297</sup> nous ne quittons plus le domaine de l'art. Dans une autre apparition de cet adjectif dans *Les Cent Vingt Journées* (CE I, 305), il désigne de nouveau une « passion » voyeuriste où un spectateur est confronté à une mise en scène. En thématissant la théâtralité de son texte, Sade invite le lecteur à se placer au deuxième degré, ce qui est une condition pour toute lecture parodique.

La transformation du « cocher de fiacre » en un « phaéton » par exemple correspond au procédé comique d'un déguisement sur scène. A travers le mythe grec connu, l'antonomase humoristique « phaéton » ne mobilise pas seulement l'érudition littéraire dans un contexte incompatible : ce renvoi sert aussi à faire jouer la parodie sur le système des genres. D'un vaudeville ou d'une comédie, où un cocher ne serait pas un acteur déplacé, le mythe de Phaéton nous fait entrer dans un genre noble comme la tragédie. Cette tragédie existe sous la forme d'une « tragédie en musique », rédigée par Quinault et « représentée devant le Roi au mois de janvier 1683 ». L'antonomase avec laquelle Sade rappelle Quinault devient une antiphrase

<sup>294</sup> Pour le lien entre médiation et sacrifice, voir René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

<sup>295</sup> Entrée « bordée » dans le *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, consulté en ligne : le terme a été généralisé pour désigner n'importe quel tir massif d'artillerie ou de fusils.

<sup>296</sup> Le duc de Blangis représente le déshonneur militaire dans *Les Cent Vingt Journées* (CE I, 25). Le déshonneur est aussi un thème important dans la vingt-troisième journée.

<sup>297</sup> Pour désigner l'époque et le style, le mot ne s'est imposé qu'au cours du XX<sup>e</sup> siècle dans l'histoire littéraire en France, suite aux travaux pionniers de Raymond Lebègue, selon Jürgen von Stackelberg, *Die französische Klassik*, München, Fink, 1996, pp. 23-28.

lorsqu'elle s'applique au cocher. Ce rabaissement retrace le destin de l'œuvre de Quinault, car Edme Boursault imita la tragédie par une comédie imprimée sous le même titre de *Phaéton* en 1694.<sup>298</sup> Comme le montre l'inventaire de la bibliothèque du château de La Coste, il est probable que Sade ait lu ce dernier texte.<sup>299</sup>

Dans une autre « passion », nous pouvons voir que la parodie du système des genres par le déguisement d'un rustre en acteur noble ne constitue pas une pratique isolée. L'action coprolagnique se passe de nouveau à partir d'une chambre séparée qui – comme dans le cas du cocher – souligne tout d'abord la différence de classe par rapport au client :

« Or, cette singulière cérémonie consistait à ce qu'un homme du peuple, gagé pour cela sans savoir ni approfondir ce qu'il faisait, entrât par le côté où était le siège de la chaise, se posât dessous et y poussât sa selle qui, par ce moyen, tombait à plomb sur le visage du patient que j'expédiais. [...] Le hasard, l'opération finie, me fit rencontrer ce gentilhomme qui venait d'y servir : c'était un bon et honnête Auvergnat servant de manœuvre aux maçons, bien enchanté de rapporter un petit écu d'une cérémonie qui, en ne faisant que le dégager du superflu de ses entrailles, lui devenait infiniment plus douce et plus agréable que de porter l'oiseau. Il était effroyable à force de laideur et paraissait plus de quarante ans. » (CE I, 170).

Si les maçons peuvent passer pour un personnel qualifié, l'Auvergnat ici n'a qu'une fonction subordonnée de « manœuvre ». Tout de même et malgré sa « laideur » « effroyable », le narrateur le désigne par l'antiphrase « gentilhomme ». La recontextualisation d'éléments incompatibles se manifeste aussi dans l'ambiguïté de l'expression « porter l'oiseau » : d'une part, sur les chantiers de construction, l'oiseau est une « sorte de caisse ouverte que les maçons emploient pour transporter le mortier à dos ».<sup>300</sup> D'autre part, selon la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie*, publiée du vivant de Sade, « Porter l'oiseau » signifie tenir sur son bras l'oiseau de proie servant à la chasse en fauconnerie.<sup>301</sup> En effet, vu que l'étron de l'Auvergnat est destiné à s'envoler, nous pouvons voir, dans l'« oiseau » de l'Auvergnat, une métaphore noble pour l'excrément. Le faucon tombe « à plomb » sur sa proie comme l'étron sur le visage du « patient ».

La mise en question parodique du système des genres sous l'Ancien régime – attribution à chaque classe d'acteur un genre allant du plus vil au plus noble – prend la forme d'une inversion symbolique où l'acteur vil décrit en termes valorisants effectuée sur le client fortuné une action dégradante. Dans les transformations du

<sup>298</sup> « Phaeton », *Le Théâtre de Mr Quinault*, t. V, Paris, P. Ribou, 1715, pp. 185-238 ; Edme Boursault, *Phaéton*, Paris, J. Guignard, 1694.

<sup>299</sup> C'est ce qu'indique le numéro 294 dans l'inventaire de Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 593-712, p. 659.

<sup>300</sup> Entrée « oiseau », *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, consulté en ligne.

<sup>301</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. J. Smits, 1798, p. 187 : « Oiseau, se prend quelquefois absolument pour Un oiseau de proie. *Un oiseau dressé pour la chasse. Oiseau niais. Oiseau hagard. Oiseau mué. Vieil oiseau. Oiseau de haut vol. Porter l'oiseau.* » Le même exemple se trouve encore aujourd'hui dans le *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, consulté en ligne.

cocher en « phaéton » et de l'étron en faucon de « gentilhomme », des objets familiers voire vulgaires sont anoblis, selon les lois de genres ou de styles nobles : ce traitement correspond à la tradition des poèmes héroï-comiques que Genette désigne comme « pastiches ».<sup>302</sup> Nous venons de montrer qu'il est possible de pasticher le discours médical ou religieux, et non seulement des discours littéraires. Bien plus, à travers l'interprétation de certains extraits, il est apparu que la parodie pouvait prendre pour hypotexte tout discours dans ce qu'il a de typique à une époque : discours médical, religieux, etc. Comme dans le « pastiche », l'hypotexte se trahit à travers des effets de style, c'est-à-dire à travers le langage et la présence de certains termes techniques.

Au-delà du pastiche et au-delà d'une définition purement formelle de la parodie, l'hypotexte se reconnaît grâce à la reprise de structures profondes ou d'éléments de contenu typiques qui ont pris une nouvelle fonction (en général incompatible avec celle originale). Sans que les hypotextes soient pour autant clairement nommés, nous avons pu indiquer – grâce à des indices précis – des sources hypotextuelles précises, disponibles à l'auteur à son époque : l'*Encyclopédie* pour le discours médical, la Passion du Christ pour le discours religieux et les œuvres de Quinault et Boursault pour la parodie métalittéraire du système de genres.

Il est apparu clairement qu'une définition purement formelle de la parodie était insuffisante : la parodie donne une nouvelle fonction – en général incompatible – aux discours repris. Nous revenons donc à la question de la fonction.

### 3.3.3 Parodie, auto-parodie et fonction ludique

Si avec la parodie nous ne quittons jamais le domaine discursif, tout ne serait-il que jeu ? Avant de répondre à cette question, il nous faut préciser ce que nous entendons par jeu dans ce contexte. Tout d'abord, nous allons réfléchir à la fonction ludique du point de vue de l'auto-parodie. Nous ne faisons pas seulement référence au fait qu'un auteur peut récrire une œuvre autographe par la suite, comme Sade l'a fait en reprenant ses *Infortunes de la vertu* dans *Justine*, qui en effet constitue une auto-parodie. L'auto-parodie peut aussi advenir par la specularité du texte, par des mises en abymes qui seraient des transformations parodiques du texte autographe englobant. Elle peut aussi consister dans la réflexivité, dans les passages métalittéraires, des retours du discours sur lui-même ou sur le discours littéraire en tant que tel. La specularité et la réflexivité deviennent auto-parodiques s'ils impliquent des procédés traditionnels de la parodie : nous pouvons penser à des inversions de valeurs spécifiques à l'intérieur d'une œuvre et, en dehors des phénomènes de transformation, aux procédés de dénudation, de monstration caricaturale, voire d'écriture consciemment mauvaise. Dans tous ces cas, l'auto-

<sup>302</sup> Selon les deux tableaux panoptiques de l'hypertextualité in Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 41, 45 et pp. 96-112.



parodie est en partie confirmation, en partie prise de distance face au propre discours, en général face à un segment parallèle du même texte ou d'un autre texte autographe.

La clé de l'auto-parodie permet d'expliquer des phénomènes qui laissent parfois tout lecteur de Sade, notamment les contradictions internes. Car l'auto-parodie fait flèche de tout bois : comme la parodie elle atteint son but par des moyens opposés (imitation et inversion). L'imitation auto-parodique, qu'elle soit spéculaire ou destinée à dénuder un procédé par le ressassement, explique une grande partie des répétitions chez Sade. Le procédé de l'inversion dans l'auto-parodie se manifeste dans le sort diamétralement opposé de certains personnages qui possèdent des doubles dans d'autres œuvres sadiennes. C'est ainsi que *l'Histoire de Juliette* parodie *La Nouvelle Justine*, puisque Juliette, contrairement à Justine sa sœur, se tire de tous les écueils. Même rapport entre Mme de Donis qui apparaît en malfaiteuse victorieuse dans *La Marquise de Gange* et en trompeuse trompée dans *l'Histoire de Juliette*.<sup>303</sup> Même rapport aussi entre la simulation d'un empoisonnement dans « L'heureuse feinte » dans les *Historiettes* et le récit d'un scénario d'empoisonnement réel avec conséquence mortelle dans *La Marquise de Gange*.<sup>304</sup> Et même rapport finalement entre l'amante de Valcour, Aline, qui est empoisonnée dans l'histoire-cadre d'*Aline et Valcour*, et Léonore, la triomphante amante de Sainville, dans le récit mis en abyme du même roman. Nous voyons que le paradigme de l'auto-parodie illustre de manière exemplaire la fonction ludique de la parodie ; dans la mesure où fonction satirique et fonction ludique s'excluent, la parodie se rapproche du jeu dès qu'elle s'éloigne de la satire. Nous pouvons en outre souscrire à la théorie de Michèle Hannoosh qui voit aussi une autocritique dans la parodie : « En retravaillant comiquement une autre œuvre, la parodie invite indirectement le lecteur à se livrer à ce même travail sur elle-même ; mettant à nu les mécanismes de fonctionnement de son texte cible, elle s'expose elle-même à une telle mise à nu. »<sup>305</sup> La possibilité de parodies par reprise littérale ou surconventionalisation, qui mette « à nu » des procédés littéraires par leur utilisation abusive, confirme l'intuition de Hannoosh. Mais dans la mesure où le jeu n'amuse pas toujours « comiquement », l'idée de jeu qui serait à la base de l'auto-parodie et par là de la parodie, ne nous force nullement à abandonner l'idée d'une parodie sérieuse.

### 3.3.4 Du jeu à la parodie sérieuse

Depuis Aristote, la parodie a souvent été définie par le comique, c'est-à-dire par un manque de sérieux. Suivant Linda Hutcheon, qui signale que le mot grec « parodie »

<sup>303</sup> Voir notre chap. 7.5.

<sup>304</sup> Voir notre chap. 6.4.5.

<sup>305</sup> Selon Sangsue, *La parodie, op. cit.*, p. 57.

signifie à l'origine « chanter à côté », nous pouvons maintenant contester le lien obligatoire entre parodie et rire.<sup>306</sup> C'est notamment sur ce point qu'il nous semble devoir critiquer Bonafin, qui voit dans tout rire la fonction délégitimante d'un renversement d'une hiérarchie, oubliant que la parodie, par l'imitation, rend inévitablement un hommage par l'effort même d'une délégitimation.<sup>307</sup> Quant à Genette, il va de soi pour lui qu'un auteur d'une parodie éprouve un besoin non moins sérieux d'écrire que l'auteur de l'hypotexte. Lorsque des valeurs graves sont en jeu, leur ridiculisation ne constitue nullement un amusement. Il ne faut pas s'étonner que les travestissements d'Homère des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles prennent position dans une des plus longues disputes de l'époque, la Querelle des Anciens et Modernes, dont les enjeux étaient sérieux.<sup>308</sup> Déjà chez Rabelais, la parodie obéissait à une certaine vision globale de l'homme dans le monde : le rire n'avait rien de gratuit mais possédait une vertu curative. Comme le pense Bakhtine, l'œuvre de Rabelais relèverait d'un monde sans ligne de partage nette entre sérieux et comique : « aux étapes primitives, dans un régime social qui ne connaissait encore ni les classes ni l'Etat, les aspects sérieux et comiques de la divinité, du monde et de l'homme étaient, selon toute apparence, également sacrés, également, pourrait-on dire, 'officiels'. »<sup>309</sup> Nous avons déjà fait allusion à la parodie sacrée : jusqu'aux temps de Rabelais, les fêtes de fous après Noël et le rire pascal incitaient les gens à se moquer du sacré malgré le sens sérieux de Noël et Pâques. Certaines tribus d'Amérique du Nord, d'Afrique et d'Océanie célébraient ou célèbrent encore des rites parodiques : les ethnologues ont décrit des « clowns rituels » ou des « bouffons sacrés » qui mettaient en scène des inversions ou parlaient des « langages à l'envers ». <sup>310</sup> Affublés d'accoutrements bizarres, ils violaient les tabous de la tribu. Leurs spectacles étaient parfois violents. Parfois, ils procédaient à des pillages rituels. Mais selon les ethnologues, le « clown rituel » parodie et transgresse toujours dans la perspective d'assurer la non-violence et l'ordre de la société établie : même dans cette variante exotique, la parodie révèle sa double fonction de transformer et préserver.

L'observation de peuples exotiques peut faire comprendre des structures présentes en Occident. Forte de ce principe, l'ethnologue Linda Levi Makarius établit un lien entre le *ritual clowning* des amérindiens et les messes parodiques du Moyen Âge chrétien :

« Dans le contexte chrétien, surtout, les manifestations des 'fous' et des 'sots' coïncident avec celles des clowns : le comportement sacrilège et excrémental des 'sots' à l'intérieur de l'église, en France, au Moyen Âge, n'est pas dissemblable de

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>307</sup> Bonafin, *Contesti della parodia*, *op. cit.*, pp. 25-33.

<sup>308</sup> Nous renvoyons de manière générale à l'essai de Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard (coll. « Folio classique »), 2001.

<sup>309</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>310</sup> Nous rendons ici compte du chap. VI in : Laura Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974, pp. 267-303.

celui des *Pariseros* observé dans une église mexicaine en 1966. Et les termes de *crazy* et de *foolish* dont se sont servis les ethnologues américains pour traduire les définitions indiennes des individus agissant 'au contraire' et 'à rebours', recouvrent exactement les termes de 'fous' et de 'sots' français. Si l'on reconnaît que leurs fêtes sont l'héritage direct, bien que partiel, de la violation d'interdit, leurs aspects scabreux deviennent explicables ; les matières fécales elles-mêmes, maniées ou consommées dans l'église, apparaissent, bien que profanatrices, être à leur place parmi les choses sacrées. Sous leur caractère burlesque, de telles manifestations laissent transparaître la nécessité cachée qui leur donne un statut coutumier, les lie étroitement aux fêtes religieuses, et contraint l'église à compter avec la dangereuse tradition qu'elles représentent. C'est qu'elles ont la tâche de conserver l'autre face de la médaille religieuse, la face cachée de ce qu'était à l'origine le 'sacré'. »<sup>311</sup>

L'anthropologie reconnaît donc l'existence de pratiques parodiques que l'éclat du rire n'empêche pas d'être sérieuses. Si le rire et le comique ne font pas obstacle à la conception d'une parodie sérieuse, que dire alors de son aspect ludique ? Tout jeu n'est-il qu'une activité gratuite, dénuée de sens, « impuissante », pour reprendre le mot de Sartre à l'égard de la parodie ?

Pour Johan Huizinga, qui s'est penché sur la question du jeu en embrassant de son regard pratiques archaïques de peuples dits primitifs, religions et cultures classiques orientales et occidentales, le jeu n'a pas été produit par la culture. Bien au contraire, le jeu aurait accouché du mythe et des cultes – et de la culture tout court : « la culture naît sous forme de jeu, la culture, à l'origine, est jouée. »<sup>312</sup> Huizinga démontre que sous l'angle du jeu la culture naît d'une compétition.<sup>313</sup> Le jeu est sérieux dans la mesure où quelque chose est « en jeu », qu'il peut se jouer à la vie et à la mort,<sup>314</sup> qu'il peut aussi échouer.<sup>315</sup> Il constitue une pratique circonscrite dans le

<sup>311</sup> *Ibid.*, pp. 297 s. On ne peut s'empêcher de penser aux « cérémonies » de la chapelle que les libertins des *Cent Vingt Journées* avaient transformée en « garde-robe » destinée à observer les victimes pendant leur défécation, interdite à tout autre moment : « il était expressément défendu aux sujets, de quelque sexe qu'ils fussent, d'aller à la garde-robe sans une permission expresse, [...] l'ami de mois visitait avec soin tous les pots de chambre, et s'il en trouvait un de plein, le sujet était à l'instant marqué sur le livre des punitions. Cependant on accordait une facilité à ceux ou celles qui ne pouvaient plus se retenir : c'était de se rendre un peu avant dîner à la chapelle dont on avait formé une garde-robe, contournée de manière à ce que nos libertins pussent jouir du plaisir que la satisfaction de ce besoin pouvait leur procurer ; [...]. Il y avait encore un autre motif de punition et le voici [...] : Curval, par exemple, ne pouvait souffrir que les sujets qui devaient avoir affaire à lui se lavassent; Durcet était de même, moyen en quoi l'un et l'autre avertissaient la duègne des sujets avec lesquels ils préoyaient de s'amuser le lendemain, et l'on défendait à ces sujets d'user en aucun cas de toute ablution ». (*CE I*, , 163 s.) L'association de la scatologie et de la religion, d'un scénario d'hygiène digestive avec un rite sacré, dans l'expression « cérémonie du bidet », constitue un premier seuil de lecture, conforme en tous points à la théorie des rites parodiques au Moyen Âge et à la description des clowns rituels chez Makarius : l'idée de purification religieuse – purification noble qui peut en effet avoir lieu dans une chapelle – est d'abord rabaissée à l'idée scatologique d'une évacuation des intestins ; mais le clou du passage consiste dans l'inversion de ce schéma de purification en une règle de souillure obligatoire. La parodie par recontextualisation (du rite religieux en un scénario de toilette) se double d'une inversion axiologique, c'est-à-dire d'un rabaissement vers la scatologie.

<sup>312</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. par Cécile Seresia, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 2008, p. 74.

<sup>313</sup> *Ibid.*, chap. III.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 68.

temps, il possède des règles, et peut être répété à l'infini. Ces trois derniers points peuvent être transposés tels quels à la définition de la parodie en ce qu'elle consiste en un effet local, en ce qu'elle applique des procédés spécifiques, et en ce que l'application différente de ces procédés peut générer une variété infinie de résultats. Ce n'est donc pas en dépit de sa fonction ludique que la parodie est productive, mais grâce à elle.

Pour Huizinga le jeu est sérieux parce qu'il instaure le social. Notamment l'honneur et la gloire sont inséparables de la notion de jeu.<sup>316</sup> Nous entrevoyons ici la possibilité d'une sociocritique de la parodie dans la mesure où elle est fonction du monde des lettres à une époque. Car elle participe de manière critique à la gloire littéraire de ses modèles : elle peut les rendre célèbres pour la première fois, maintenir leur gloire, ou montrer leur déchéance. Comme dans les rites, elle fait plus que de les imiter : elle y participe.<sup>317</sup> Huizinga lui-même a esquissé une histoire sociale du jeu. Il y accorde une place importante à l'époque des Lumières : le rococo se définit chez lui comme art essentiellement ludique. Une des manifestations suprêmes du jeu à cette époque, pour Huizinga, c'est une parodie : *The Rape of the Lock* de Pope. Pour le savant néerlandais certaines tendances marquantes de la civilisation du XVIII<sup>e</sup> siècle renvoient à l'esprit ludique :

« l'esprit naïf d'émulation et de clandestinité, qui se manifeste dans la formation de clubs, dans les sociétés littéraires et dans les confréries occultistes, la passion de collectionner des choses rares et des curiosités naturelles, le penchant pour les sociétés secrètes, les cercles et les conventicules. »<sup>318</sup>

Ce n'est pas toutefois l'aspect social qui doit nous intéresser ici. La contribution de Huizinga importe parce qu'elle montre qu'il n'y a pas opposition entre sagesse et jeu, que le jeu – étant sérieux – produit de la sagesse : « la philosophie est née, non pas d'un vain jeu, mais au sein d'un jeu sacré. » Avec la parodie dont Bakhtine et les anthropologues ont souligné les racines dans le sacré, nous disposons d'un ensemble de procédés heuristiques plus anciens que les méthodes codifiées de la philosophie. Le lien avec la sagesse de la parodie explique d'ailleurs le malentendu des interprétations philosophiques de l'œuvre sadienne. Si la philosophie ne souffre en général la contradiction interne, la parodie peut consister dans la mise en évidence de cette même contradiction : une inversion ne se résout pas dans une synthèse dialectique, mais maintient la thèse de l'hypotexte et l'antithèse de l'hypertexte dans une tension originelle, dans une synthèse qui n'est jamais dépassement. Huizinga souligne d'ailleurs que la tension est indispensable au jeu. Contrairement à ce qui se passe en philosophie ou dans les sciences, la sagesse que propose la parodie dépend plus encore de la bonne volonté du récepteur, à tel point qu'il n'est aucunement nécessaire de reconnaître à la parodie sa fonction

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>316</sup> *Ibid.*, pp. 112 s.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 257.

heuristique ou documentaire. D'une part, la parodie ne peut pas advenir sans mettre en évidence, marquer des structures et des contenus de l'hypotexte, et opérer par là une sélection qui produit un nouveau regard. D'autre part, le lecteur est libre d'y voir un enseignement, un amusement ou du non-sens. Nous pouvons indiquer maintenant dans quelle mesure les procédés de la parodie sérieuse instruisent.

Tout d'abord, nous avons vu que la parodie, par sa réflexivité, se place à un deuxième degré qui fait accéder le lecteur à un état de conscience supérieur. C'est ainsi que l'hypertexte fait découvrir des structures enfouies dans l'hypotexte. Ces structures relèvent en général des axiologies implicites ou explicites de l'hypotexte. La parodie dévoile ces valeurs et les met en question. Du côté de la dénudation surconventionnelle des procédés, la parodie montre la radiographie de l'hypotexte, visible désormais comme construction. Mettre en évidence des procédés et des formes d'un hypotexte n'est pas vain : ils fondent des discours, des genres connotés avec des valeurs à une époque. La parodie donne également à voir sur l'axe horizontal, dans le dialogue des hypotextes et hypertextes avec leurs cotextes respectifs. Disons-le d'une manière générale et parlons dans toute l'abstraction de contextes (au sens textuel et extra-textuel) : toute recontextualisation crée d'une part des incompatibilités ; d'autre part, elle donne à voir des ressemblances insoupçonnées. Nous venons de le dire : le comportement scatologique des clowns rituels et des parodies sacrées médiévales documentent un lien profond et ancestral entre le sacré et le tabou, c'est-à-dire entre ce qui est interdit en haut dans le ciel et en bas dans l'intime, entre la divinité et les excréments. Nous venons aussi de voir, chez Sade, la ressemblance en profondeur entre les discours tabou du sexe et de la fécalité d'un côté et le langage religieux de l'autre.

Nous pouvons ici ébaucher une hypothèse quant à la signification profonde de la parodie sérieuse chez Sade : elle sert à dévoiler la compatibilité, dans leurs structures profondes, entre discours contraires formant des extrêmes opposés dans un champ de possibles. Nous verrons par la suite comment Sade dévoile la compatibilité du discours chrétien avec celui païen (où le premier ne serait que l'hypertexte du dernier). Nous avons montré ailleurs qu'un certain discours athée chez Sade se présente comme un double du monothéisme.<sup>319</sup> Les discours analysés plus haut – comme le discours médical, religieux ou pornographique –, touchent à la place de l'homme dans le monde, le définissent en montrant tel qu'il est ou tel qu'il devrait être. C'est une devise au cœur de toute la poétique sadienne, exprimée en plusieurs lieux, par exemple dans la préface à l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* : « Le romancier doit peindre les hommes tels qu'ils devraient être ; ce n'est que tels qu'ils sont que doit nous les présenter l'historien » (OC XII, 18). Bien sûr, il y a là une ironie dans la mesure où Sade romancier, toujours parodique, montre dans ses romans le contraire de ce que devrait être l'homme selon les romans et rejoint par cette inversion le travail de l'historien : à la fable d'un homme bon, il oppose la

---

<sup>319</sup> Schorderet, « Le Dialogue entre un prêtre et un moribond », art. cit.

fable de l'homme mauvais, dont la vérité supérieure nous est suggérée, en suivant la pente de l'œuvre sadienne, par les leçons de l'histoire.

Dans le cadre de la parodie, l'image de l'homme mauvais ne fait pas sens en dehors d'une image de la bonté de l'homme, c'est pourquoi l'une ne peut supprimer ou remplacer l'autre. À travers le jeu sur des hypotextes et des discours hétéroclites, aux extrêmes du champ des possibles anthropologique, il en résulte ainsi une image de l'Homme dans ce qu'il a de contradictoire, de paradoxal, d'essentiellement double. En mesure de conjuguer les extrêmes, la parodie sert à merveille le propos du marquis de Sade. Rappelons que la parodie n'est pas prise ici comme discours référentiel, comme une satire de l'homme à une certaine époque. Pour la parodie, l'Homme n'existe que comme objet d'un discours de spécialiste : théologie, médecine, philosophie, histoire etc. A l'apogée des Lumières, Sade fait jouer les hypotextes de la tradition antique, humaniste, classique et toute l'encyclopédie des discours littéraires et scientifiques du XVIII<sup>e</sup> siècle pour en tirer une somme.

C'est sur le fond de cette somme qu'il convient de situer la classe d'hommes la plus représentative et la plus développée chez Sade, les libertins : des êtres essentiellement incestueux, sodomites, assassins, copro- et anthropophages, vivant dans une espèce d'état de la nature. En partie, ils semblent vivre l'inversion complète de tous les critères traditionnels d'humanité, et en partie ils apparaissent comme l'ultime conséquence, la phase la plus poussée d'une crise déjà formulée dans les hypotextes, dans les textes religieux, scientifiques, historiques. Inversion et confirmation dans la caricature vont de pair.

Ce double rapport se reproduit entre les œuvres sadiennes. Car d'une part les œuvres exotériques apparemment anodines de Sade ne font pas exception, et ne cessent d'évoquer ces thèmes de manière implicite, subversive. Et lorsqu'à l'extrême opposé elles font dans l'angélisme, elles ne forment qu'un complément indétachable du discours ésotérique (et vice versa), créant un véritable système. C'est aussi avec système et méthode que la parodie a été appliquée par Sade, d'une manière qu'on serait tenté d'appeler scientifique. En effet, aucun terme n'explique mieux la valeur descriptive et pour ainsi dire documentaire de la parodie. Le procédé contradictoire de la parodie appliqué à l'objet des textes de Sade – l'homme dans ce qu'il a de plus contradictoire – établit une cohérence jusque dans la contradiction. La cohérence de l'œuvre de Sade peut donc être établie sur cette théorie de la parodie sérieuse.

C'est sur le fond de cette perspective que nous pouvons invoquer une voix oubliée dans la critique sadienne, celle de Simone de Beauvoir :

« c'est par la parodie que Sade a obtenu ses réussites artistiques les plus éclatantes. Précurseur du roman noir, comme l'a souligné Maurice Heine, Sade est trop profondément rationaliste pour sombrer dans le fantastique ; quand il s'abandonne aux extravagances de son imagination, on ne sait s'il faut en admirer la véhémence épique ou l'ironie ; le miracle c'est que celle-ci est assez subtile pour ne pas ruiner ses délires : au contraire, elle leur prête une sèche poésie qui les défend contre notre incrédulité. Ce sombre humour qu'il sait à l'occasion retourner contre soi-même est plus qu'un simple procédé ; confondant la honte et l'orgueil, la vérité et le crime, Sade est habité par le génie de la contestation ; c'est quand il bouffonne qu'il est le plus

sérieux, et quand sa mauvaise foi saute aux yeux, c'est alors qu'il est le plus sincère. »<sup>320</sup>

Tout dans ce passage mérite d'être repris et mieux illustré, du refus du fantastique et de l'ironie sadienne qui comme l'auto-parodie « sait se retourner contre soi-même » jusqu'au sérieux de la bouffonnerie. C'est en développant son intuition que nous espérons changer l'image de Sade et de son œuvre. L'interprétation en clé parodique n'a jamais été approfondie comme elle le mérite. Nous le verrons par la suite, la première approche allant dans ce sens n'a pas abouti, parce que la parodie y est confondue avec la satire, limitée à une seule œuvre de Sade et à un choix de thèmes peu pertinents, et parce que les hypotextes ne sont pas indiqués.

### 3.4 Sade avec Frappier-Mazur

Deux ans après le bicentenaire de la Révolution française, la critique féministe Lucienne Frappier-Mazur a proposé une interprétation de l'*Histoire de Juliette* en clé parodique.<sup>321</sup> Dans son *Sade et l'écriture de l'orgie*, le fait que l'*Histoire de Juliette* a été rédigée après 1789 forme la clé de voûte de toute l'interprétation. Comme nous le montrerons par la suite – et en raison même de du lien établi entre parodie et Révolution – cette Frappier-Mazur passe complètement à côté du vrai sens de la parodie dans l'œuvre de Sade.<sup>322</sup>

*Sade et l'écriture de l'orgie* se développe en trois moments : premièrement, Frappier-Mazur croit que comparée aux *Cent Vingt Journées* peu parodiques, l'*Histoire de Juliette* forme l'aboutissement de l'écriture parodique sadienne. Deuxièmement, elle implique que la parodie sadienne est toujours liée au motif de l'orgie. Et troisièmement, elle distingue trois objets de la parodie : le « Christianisme » et les « Ecritures », l'« Antiquité gréco-romaine » et « La Révolution ».<sup>323</sup>

Un corollaire du premier point de vue, c'est que le théâtre sadien et toutes ses œuvres exotériques (c'est-à-dire non obscènes) ne relèveraient pas de la parodie. Nous pouvons facilement démontrer que bien au contraire, la parodie chez Sade est générale. Pour Frappier-Mazur, Sade aurait avant tout abusé du motif conventionnel de la reconnaissance :<sup>324</sup> en effet, Sade contrevient à la *Poétique* d'Aristote en inventant des anagnorèses dramatiques peu crédibles. Les reconnaissances sadiennes sont souvent l'effet du hasard et ne découlent pas de l'intrigue comme le

<sup>320</sup> Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, op. cit., pp. 49 s.

<sup>321</sup> Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit.

<sup>322</sup> Voir également le compte rendu de Claude Habib, « Lucienne Frappier-Mazur, Sade et l'écriture de l'orgie », in : *Romantisme* 79 (1993), pp. 122-124. Habib reproche à Frappier-Mazur son « jugement partial » en ce qui concerne la critique de la modernité à travers Sade.

<sup>323</sup> Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit., pp. 126-146.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 122.

demande Aristote.<sup>325</sup> Mais ce phénomène est bien loin de se limiter à l'*Histoire de Juliette*, voire aux textes obscènes : nous avons déjà évoqué *Euphémie de Melun*, où de multiples reconnaissances non motivées affaiblissent l'intrigue qui se veut tragique. Alors que Sade annonçait la pièce comme « tragédie » (OC XIV, 99), toutes les péripéties se terminent dans un grand bonheur pour les personnes impliquées – les français prennent Alger, les deux mariages se font, un père est retrouvé, etc. Il s'agit donc bien d'une anti-tragédie, grâce à la dénudation des lieux communs du genre tragique.<sup>326</sup> En outre, comment ne pas signaler que dans l'œuvre sadienne, le texte anti-anagnorétique par excellence, c'est le roman exotérique *Aline et Valcour* ? Dans ce texte, le motif important de la méconnaissance et la banalité des nombreuses reconnaissances critiquent la reconnaissance au sens de gratitude et comme élément central du sentiment amoureux.<sup>327</sup> La parodie y fait de la reconnaissance un obstacle moral au bonheur.

L'*Histoire de Juliette* serait-elle plus parodique que *Les Cent Vingt Journées* pour autant ? Frappier-Mazur affirme que l'*Histoire de Juliette* prend « des formes si multiples qu'elle donne rétrospectivement aux *Cent Vingt Journées* la valeur d'une véritable liquidation de l'héritage classique, laquelle aurait ensuite laissé toute latitude à l'auteur de l'*Histoire de Juliette* pour aérer sa narration. »<sup>328</sup> Un sociomorphisme de l'interprétation se trahit dans la double relation que Frappier-Mazur établit entre le texte écrit avant la Révolution et l'idée d'ordre (*Cent Vingt Journées*) et le texte écrit après la Révolution et la négation de l'ordre (*Histoire de Juliette*) :

« Dans les *Cent Vingt Journées*, dont la structure narrative obéit à une organisation aussi rigide que l'ordre social de l'Ancien Régime, la simple mention du flux désordonné apparaît moins que dans *Justine et Juliette*, et la coprophagie est à la fois la plus envahissante, la plus détaillée, la mieux réglée sur une vaste échelle, et la plus répugnante. [...] Il semble donc que *Les Cent Vingt Journées*, tout en représentant l'emprisonnement vécu par Sade comme une rupture des frontières du social, manifestent sa tentative la plus claire pour établir symboliquement un certain ordre et une certaine maîtrise en systématisant au maximum le processus de réingestion. Celui-ci prédomine encore dans les autres œuvres, mais il n'est programmé que sur une petite échelle, dans l'immédiat de chaque opération. »<sup>329</sup>

Il fallait au contraire dire que la consommation fait partie de toute compétition de récits inspirée du *Décameron*. Comme chez Boccace, l'*Heptameron* de Marguerite

<sup>325</sup> Conclusion du chap. 16 de la *Poétique*, 1455a : Aristote, *Poétique*, trad. par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002, pp. 62-65.

<sup>326</sup> Dangeville, *Le Théâtre change*, op. cit., pp. 366-376, qui dévoile les entorses sadiennes à l'histoire, conclut ainsi sur la pièce : « son dénouement heureux, son contexte historique et son cadre familial lui ôtent beaucoup de son tragique. »

<sup>327</sup> Nous avons avons décelé dans *Aline et Valcour* la double parodie de la reconnaissance au sens de gratitude et au sens du procédé littéraire de l'anagnorèse. Voir Alain Schorderet, « Sade avec Jaucourt : la crise de la reconnaissance dans l'*Encyclopédie* et *Aline et Valcour* » pp. 249-260 in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12 (2006). Nous avons compté 45 passages illustrant une reconnaissance ou une méconnaissance.

<sup>328</sup> Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit., p. 98.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 20.



de Navarre et le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville possèdent un cadre où le dialogue est épicé de bonne chère ou de beuveries. Tous ces textes, Sade les parodie avec les *Cent Vingt Journées*.<sup>330</sup> Frappier-Mazur constate le recul de la coprophagie dans l'œuvre de Sade par la suite : mais cela s'explique par la découverte des cannibales, qui rentrent dans l'univers sadien avec *Aline et Valcour* à l'époque où le marquis lit les *Recherches philosophiques sur les Américains* par Corneille de Pauw.<sup>331</sup> Le cannibalisme n'est qu'une nouvelle variante de parodie par l'inversion des discours liés à la population,<sup>332</sup> à l'alimentation ou la gastronomie.

Pour illustrer la parodie du discours révolutionnaire, Frappier-Mazur rebondit sur la biographie de Sade, chargée selon elle de « péripéties » dramatiques pendant la Terreur. Elle insiste notamment sur le fait qu'il fut faussement dénoncé à cette époque : « Les dénonciations mesquines des *Cent Vingt Journées* sont peu de choses auprès de telles péripéties, dont on ne trouve une réplique d'envergure que dans les trahisons en série de l'*Histoire de Juliette*. »<sup>333</sup> C'est une vue trop réductrice : tous les textes sadiens, jusqu'à la première ligne des *Cent Vingt Journées*, n'illustrent que des exemples flagrants d'infidélité. La dénonciation présuppose la fidélité face à une institution, cette fidélité même qui est impossible dans le système sadien. Les libertins des *Cent Vingt Journées* sont traîtres dès le début : l'idée de trahison n'est donc pas apparue comme réaction à la révolution dans le texte tardif de l'*Histoire de Juliette*, mais elle est à la base même du premier grand texte de Sade. Ce que ne voit pas Frappier-Mazur, c'est que s'il est vrai que Sade parodie des discours révolutionnaires, il parodie aussi des discours d'Ancien Régime. La Révolution compose une équation avec l'Ancien Régime. L'idée de Sade se fonde sur l'équivalence des deux systèmes : le despotisme est universel. Qu'il soit révolutionnaire ou d'Ancien Régime, c'est blanc bonnet ou bonnet blanc.

Aussi les *Cent Vingt Journées* ne représentent-elles pas l'ordre de l'Ancien Régime, mais bien son désordre. L'*incipit* fait naître l'entreprise libertine dans le chaos de la guerre. Que l'*Histoire de Juliette* manquerait d'ordre du point de vue de sa forme littéraire, constitue une impression superficielle qui ne résistera pas à l'analyse approfondie. Prenons le début des quatrième et cinquième parties de ce livre : à chaque fois, Juliette humilie et rabaisse des représentants libertins de l'ordre établi, le pape et le roi de Naples, les détrône symboliquement avant de les voler. Le

<sup>330</sup> Pour ce qui concerne la tradition antique du récit de banquet redécouverte à la Renaissance, voir Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987. L'alimentation dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle est étudiée par Henri Lafon, qui toutefois ne saisit pas, d'une part, la valeur parodique des repas sadiens, et qui d'autre part, réduit la nourriture à une figure du plaisir sexuel ; le plaisir narratif et textuel fait pourtant partie intégrante de tout récit de banquet ; Henri Lafon, « Du thème alimentaire dans le roman », pp. 169-181 in : *Dix-huitième siècle*, 15 (1983), en particulier pp. 179 s.

<sup>331</sup> Que Sade se soit inspiré de Pauw (notamment de sa description de la tribu des Jagas), c'est ce que souligne Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., pp. 255 et 301, note 48. Sade possédait la deuxième édition imprimée en 1770 à Berlin des *Recherches philosophiques*.

<sup>332</sup> Voir Lestringant, *Le Cannibale*, loc. cit.

<sup>333</sup> Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit., p. 140.

parallélisme, la régularité et partant l'ordre entre ces deux parties du roman sont évidents.

En revanche, il peut être difficile d'établir un ordre dans la succession apparemment si ordonnée des « passions » des *Cent Vingt Journées*. Dans le fait de les grouper cinq par cinq, nous sommes loin de la régularité parfaite que présuppose Frappier-Mazur. Prenons par exemple les « passions » 100 à 105 de la deuxième partie du livre :

« Le vingt et un. 100. Il se fait branler par son laquais, pendant que la fille est sur un piédestal, nue ; il ne faut ni qu'elle bouge, ni qu'elle perde l'équilibre, de tout le temps qu'on le branle.

101. Il se fait branler par la maquerelle, en lui maniant les fesses, pendant que la fille tient dans ses doigts un bout de bougie très court, qu'il ne faut pas qu'elle lâche que le paillard n'ait déchargé ; et il a bien soin de ne le faire que quand elle se brûle.

102. Il fait coucher six filles à plat ventre sur sa table à manger, chacune un bout de bougie dans le cul pendant qu'il soupe.

103. Il fait tenir une fille à genoux sur des cailloux aigus, pendant qu'il soupe, et si elle bouge de tout le repas, elle n'est pas payée. Au-dessus d'elle sont deux bougies renversées, et dont la cire lui coule toute chaude sur le dos et les tétons. Au moindre mouvement qu'elle fait, elle est renvoyée sans être payée.

104. Il la contraint d'être dans une cage de fer très à l'étroit, pendant quatre jours ; elle ne peut ni s'asseoir, ni se coucher ; il lui donne à manger au travers des barreaux. » (CE I, 321)

La « passion » 100 est liée à 101 par le motif de la masturbation, alors que dans 102, 103 et 104, il n'y a pas d'actions sexuelles : dans 102 et 103, le client libertin se contente de contempler les filles en soupant, alors que dans 104, c'est à sa victime emprisonnée que le libertin fournit de la nourriture. Les filles doivent être immobiles dans 100, 103 et 104, debout dans 100 et 104, à genoux dans 103, couchées dans 102. L'instrument préféré de la « passion » est la bougie, dans 101 à 103. Le tableau suivant tente d'ordonner les cinq micro-récits :<sup>334</sup>

	Manipulation	Nourriture	Nombre de bougies	Position immobile	Nombre de filles	Adjuvants
100	+	-	-	+	1	Laquais
101	+	-	1	-	1	Maquerelle
102	-	+	6	-	6	-
103	-	+	(2)	+	1	-
104	-	(+)	-	(+)	1	-

L'ordre est inséparable de sa variation, voire de sa transgression : la bougie, essentielle dans 101 et 102, ne sert que d'accessoire dans 103. La bougie semble aussi servir de relais entre la dernière « passion » à caractère sexuel (101) et la première de type alimentaire (102). Toutefois, aucun ordre n'est visible dans le nombre de bougies et de participants. Le motif de l'immobilité constitue une espèce

<sup>334</sup> Nous indiquons entre parenthèses les motifs accessoires.

de cadre autour des cinq récits, même s'il y a une différence entre 100 et 103, d'un côté, où le mouvement de la victime est possible, mais défendu, et la « passion » 104, d'un autre côté, où le mouvement est permis, mais impossible.

L'opposition entre ordre et désordre est peu significative dans la mesure où toute parodie implique à la fois une reprise et une transformation, par le changement d'un élément de l'ordre. C'est ainsi que la « passion » 104 constitue une parodie des quatre précédentes – aucun acte sexuel et aucune nourriture ne sont consommés : double infraction au scénario inscrit dans le genre.<sup>335</sup>

Au lieu de limiter la parodie sadienne aux seuls textes tardifs, il faut suivre Annie Le Brun qui, dans *Les Cent Vingt Journées* déjà, voit une parodie de Beaumarchais :

« si Sade s'est inspiré de la salle d'audience du *Mariage de Figaro*, il en inverse la disposition. Comme il inverse aussi le sens de cet emprunt théâtral en choisissant le trône sur lequel le comte Almaviva rend la justice, mais pour y jucher tour à tour les quatre maquerelles historiennes dont l'évocation progressive des plus criminelles perversions annihile jusqu'à l'idée même de jugement. »<sup>336</sup>

C'est bien l'intrigue de Beaumarchais qui se profile au cœur du roman : si dans *Le Mariage de Figaro*, il s'agit de rétablir l'ordre matrimonial et d'exorciser le droit de cuissage d'Almaviva sur la promesse de Figaro, *Les Cent Vingt Journées* mettent en scène de nombreux mariages parodiques qui pervertissent les lois civiles et jusqu'aux structures anthropologiques de la parenté : l'on y célèbre des remariages, des mariages adultérins, des mariages avec inversion par le travestissement de l'époux en épouse et vice versa (« le petit garçon était en fille et la fille en garçon » ; *Æ* I, 143), des mariages polygames, puis endogames voire incestueux des pères avec leurs filles, des mariages avec des mineurs et finalement des mariages homosexuels entre hommes et garçons puis entre hommes. Notamment le droit de cuissage,<sup>337</sup> la clause qu'il s'agissait d'abolir dans *Le Mariage de Figaro*, est rétabli chez Sade, lors des noces de Narcisse et Hébé :

<sup>335</sup> La passion 104 présente une parodie de la centième, par l'inversion de l'interdiction de bouger (avec possibilité de mouvement) en impossibilité du mouvement (avec permission de bouger), et une parodie des passions 102 et 103, avec une inversion des positions entre acteur qui se nourrit et acteur qui est nourri.

<sup>336</sup> Annie Le Brun, « Les petits et grands théâtres du marquis de Sade », *art. cit.*, pp. 97 s. : « le *Catalogue des livres du marquis de Sade à la Bastille* [...] mentionne toutes les brochures des comédies anciennes et nouvelles (de 1772 à 1786) données par le Théâtre-Français et le Théâtre-Italien où doit figurer bien évidemment *Le Mariage de Figaro*, joué un an avant la rédaction en 1785 des *Cent Vingt Journées de Sodome*. Il serait par ailleurs impensable que Sade, avide des moindres nouvelles concernant la vie théâtrale, comme en témoigne sa correspondance de prison, n'ait pas suivi l'affaire du *Mariage de Figaro*, censuré par Louis XVI de 1782 à 1784, avant d'être joué et d'inaugurer en triomphe le 27 avril 1784 la nouvelle salle des Comédiens français [...]. » Voir à ce propos Noëlle Guibert, « Notes à propos de quelques éléments théâtraux dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* », in : Annie Le Brun (éd.), *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center, 1989.

<sup>337</sup> Voir l'article « CULAGE, CULIAGE, ou CULLAGE » rédigé par Boucher d'Argis in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, *op. cit.*, t. 4, p. 548 ; ainsi que l'article « CUISSAGE ou CULAGE. Droit

« le petit bonhomme, qui s'instruisait fort bien, très enchanté de la tournure de sa petite femme et ne pouvant pas venir à bout de lui mettre, allait pourtant la dépuceler avec ses doigts si on l'eût laissé faire. On s'y opposa à temps, et le duc, s'en emparant, la foutit en cuisses sur-le-champ, pendant que l'évêque en faisait autant à l'époux. » (CE I, 194)

Les « cuisses » de la victime mises en évidence ici font allusion, par l'étymologie, au droit de cuissage. Un indice fort pour l'inversion parodique du *Mariage de Figaro*, inversion qui scelle le retour au système du comte Almaviva.

Comme plus tard *La Philosophie dans le boudoir*, ou « *Les Instituteurs Immoraux. Dialogues destinés à l'éducation des jeunes demoiselles* » (CE II, 5) dont « la mère [...] prescrira la lecture à sa fille » (CE II, 1), *Les Cent Vingt Journées de Sodome* ou « *l'Ecole du libertinage* » (CE I, 13) font la parodie du discours pédagogique par l'ajout d'un sous-titre incompatible avec les termes dépréciatifs du titre principal (« *Sodome* », « *boudoir* »). La débauche des vieillards libertins est justifiée de manière parodique par des arguments que Rousseau formulait dans *l'Emile* en faveur des enfants.<sup>338</sup> Cette inversion, mettant en question le rapport normal entre vieux et jeunes dans la relation pédagogique, constitue – comme l'inversion matrimoniale impliquée par le cuissage – une parodie sérieuse : elle marque les limites extrêmes du champ des possibles que peut investir l'humanité. Par le détour de la parodie, se profile une réflexion anthropologique.

La deuxième conclusion de Frappier-Mazur appelle une critique du même ordre. Concernant le motif de l'orgie, elle note : « Le texte est d'essence parodique parce que l'imaginaire sadien y redouble les structures parodiques propres au motif de l'orgie : circularité et specularité, transgression, inversion, hétérogénéité. »<sup>339</sup> Nous pouvons démontrer que les cinq critères énoncés pour l'orgie se retrouvent dans le roman *Aline et Valcour* qui – malgré sa longueur épique – n'évoque aucune orgie. Circularité : Léonore et Déterville, les doubles heureux des amants malheureux Aline et Valcour, accomplissent séparément un voyage circulaire qui les reconduira en France. Specularité : elle est dans la mise en abyme du roman. Transgression : elle apparaît avec Sarmiento qui se fait cannibale en Afrique. Inversion : Déterville et Léonore sont des doubles négatifs d'Aline et Valcour, parodiés comme personnages

---

de prélibation, de marquetterie, etc. » publié par Voltaire en 1774 dans ses *Questions sur l'Encyclopédie* : *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XXVIII, *Dictionnaire philosophique*, t. III, éd. par. Beuchot, Paris, Lefèvre, Werdet et Lequien, 1829, pp. 269. Voltaire remarque notamment, dans l'article « CUL » subséquent (*ibid.*, p. 274), que « Ce terme infame de *culage* signifiait le droit que s'étaient donné plusieurs seigneurs, dans les temps de la tyrannie féodale, d'avoir à leur choix les prémices de tous les mariages dans l'étendue de leurs terres. On substitua ensuite le mot de *cuissage* à celui de *culage*. » (italiques dans le texte). Fait avéré pour certains, d'autres historiens n'y voient qu'un mythe créé par les Lumières pour dénigrer le Moyen Âge et critiquer l'aristocratie à la Révolution. Voir Geneviève Fraisse, « Droit de cuissage et devoir d'historien », in *Clio* 3 (1996), pp. 251-261.

<sup>338</sup> Voir Alain Schorderet, « Les 120 Journées du marquis de Sade et *Emile* de Rousseau : deux ouvrages pédagogiques », pp. 118-130 in : Eva Katrin Müller, Holger Siever, Nicole Magnus (éd.), *Alterungsprozesse: Reifen – Veralten – Erneuern*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2003.

<sup>339</sup> Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, op. cit., p. 6.

vertueux et malheureux. Mais il y a aussi plusieurs descriptions de « mondes à l'envers », par exemple le royaume cannibale de Butua face à son complément, voire son double négatif, le royaume végétarien de Tamoé, deux utopies ou dystopies (lettre 35). L'hétérogénéité de ce roman épistolaire, enfin, saute aux yeux : il contient un autre roman qui, à l'intérieur de l'histoire de Léonore, renferme une « nouvelle espagnole » tout à fait indépendante de l'intrigue (« Le Crime du sentiment ou les Délires de l'amour » ; *Œ* I, 876-889). L'identification de la parodie avec l'orgie est aussi réductrice que la limitation de la parodie à l'*Histoire de Juliette* dans l'œuvre sadienne.

Qu'en est-il des trois objets que Frappier-Mazur donne à la parodie, le christianisme, l'antiquité gréco-romaine et la révolution ? – Tout d'abord, il faut se demander dans quelle mesure ces objets forment des discours ; c'est-à-dire, dans quelle mesure nous pouvons les considérer comme des hypotextes dont la parodie serait l'hypertexte. Or, ni christianisme ni antiquité ni révolution ne semblent former des discours pour Frappier-Mazur. Même en tant que entités du monde référentiel, ces objets restent flous : de quelle confession, de quelle époque du christianisme s'agit-il ? L'antiquité grecque et romaine se valent-elles, tout comme les temps homériques et l'hellénisme, les époques républicaines et impériales ? A quoi renvoie la révolution – à la monarchie constitutionnelle de 1789, à la Première République, la Terreur ou le Directoire, voire au Consulat ou à l'Empire ? – Restant toujours théorique, Frappier-Mazur n'identifie pas les sources du marquis. Comme nous l'avons montré, aucune parodie ne renvoie aux objets du monde référentiel directement : Frappier-Mazur confond avec la satire.<sup>340</sup> Même si les trois époques constituaient des discours, le découpage paraîtrait arbitraire. Que Sade fasse la parodie de discours chrétiens, cela se comprend. Mais la parodie de l'antiquité et de la révolution devrait se réclamer d'une autre logique, que Frappier-Mazur n'indique pas. En conclusion, nous voyons que malgré la contribution de Frappier-Mazur, l'analyse de la parodie sadienne reste à faire dans son entier : nous allons revenir au christianisme et à l'antiquité païenne, mais en définissant ces discours, voire en les liant à des hypotextes, des sources dont Sade disposait. Nous l'avons déjà fait plus haut en renvoyant à Beaumarchais ou Rousseau. Grâce à la distinction entre discours fabuleux et historiques, nous serons en mesure d'articuler ces hypotextes sur une problématique commune à tout le travail de la parodie. Nous avons caractérisé la poétique de la parodie en général, avec quelques escapades dans les œuvres de Sade. Il est temps maintenant de montrer le ressort qui anime la poétique de la parodie dans le cas spécifique de notre auteur.

---

<sup>340</sup> Voir notre chap. 3.3.1.

**IV**

**LA PARODIE ENTRE IMITATION  
ET IMAGINATION**



#### 4.1 La parodie entre imitation et imagination

L'examen des *incipits* sadiens ne nous permet pas seulement d'établir la cohérence de l'œuvre du marquis par de nombreux renvois et ressemblances, mais aussi de mieux situer son écriture dans le contexte de la poétique de son temps. Comme nous le verrons par la suite, deux tendances ont contribué à forger une image anachronique de Sade, premièrement la tendance à voir dans *tous* les auteurs du dix-huitième siècle des représentants du progrès et donc du nouveau dans *tous* les domaines, y compris celui de la poétique, et deuxièmement la tendance d'avant-gardes modernes comme les surréalistes à voir en Sade un représentant d'une imagination toujours et partout transgressive. Or, ces lectures font problème eu égard à la nature partiellement conservatrice de la parodie, au sein de laquelle œuvre un principe aussi essentiel pour la poétique classique que l'imitation. Nous le verrons par la suite, il semble difficile d'accorder la parodie avec la transgression du donné par un quelconque progrès esthétique ou une imagination déréglée.

Prenons, pour exemple de la première tendance, l'affirmation de Jean-Rémy Mantion qui dit que le « XVIII<sup>e</sup> siècle se démarque assez vite de la croyance intangible qui fait reposer les règles [sc. de la poétique] sur la raison et la nature. »<sup>341</sup> Selon Mantion, Boileau, le « législateur du Parnasse » d'Ancien Régime, aurait été de moins en moins accepté ; le précepte d'imitation de la nature, central dans la poétique classique, aurait été supplanté par d'autres critères comme le sentiment (abbé Du Bos), le style (Winckelmann), le goût (Batteux), voire le génie (Diderot). Pour Charles Batteux par exemple, les règles diversifiées de l'imitation poétique étaient subordonnées aux règles unitaires du goût.

Hans-Robert Jauss pense quant à lui que dans le courant du romantisme jusqu'à Baudelaire, la littérature a fini par rejeter l'imitation de la nature : et l'œuvre de Baudelaire, il la présente comme la consécration de cette anti-nature dont Sade aurait été un représentant précoce.<sup>342</sup> Jauss prend pour preuve le long discours où le pape, haranguant la protagoniste dans l'*Histoire de Juliette*, s'adresse un moment à la nature personnifiée :

« Ô toi ! devons-nous lui dire [sc. à la nature], toi [...] qui m'as jeté sur ce globe avec le désir que je t'offensasse, et qui ne peut pourtant m'en fournir les moyens, inspire donc à mon âme embrasée quelques crimes qui te servent mieux que ceux que tu laisses à ma disposition. Je veux bien accomplir tes lois, puisqu'elles exigent des forfaits, et que j'ai des forfaits la plus ardente soif : mais fournis-les-moi donc différents de ceux que ta débilité me présente. Quand j'aurai exterminé sur la terre toutes les créatures qui la couvrent, je serai bien loin de mon but, puisque je t'aurai servie... marâtre !... et que je n'aspire qu'à me venger de ta bêtise, ou de la méchanceté que tu fais éprouver aux hommes, en ne leur fournissant jamais les moyens de se livrer aux affreux penchants que tu leur inspires ! » (CE III, 885)

<sup>341</sup> Jean-Rémy Mantion, article « Règles » in Delon (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., pp. 1062 s.

<sup>342</sup> Hans-Robert Jauss, « L'art comme anti-nature, à propos du tournant esthétique après 1789 », pp. 61-91 in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, t. 104, 1 (1992), p. 68.



Nous n'avons pas pour objectif de rouvrir le débat sur la philosophie de la nature sadienne. Nous nous contentons de souligner que l'affirmation de Jauss prête à malentendu. Il n'est pas possible de faire de Sade un représentant de l'anti-nature, eu égard au fait que la nature sert sans cesse, dans son œuvre, de justification aux actions des libertins.<sup>343</sup> Il est bien plus précis de dire que la nature n'a pas le sens normatif que lui prête la morale classique, car les actions *contre nature* – les libertins sadiens n'arrêtent pas de le dire – sont elles-mêmes *dans la nature*. L'argumentation par la nature reste incontournable, même si c'est pour justifier le crime, pour choquer la tradition. Tout porte à croire que nous sommes en présence d'une inversion parodique au lieu d'une négation de la tradition.

Nous sommes même en présence d'une inversion de l'inversion : le passage en question, que Jauss reprend sous une forme défigurée, réécrite par Maurice Blanchot,<sup>344</sup> se trouve dans un roman où les motifs chers à Sade sont soumis à des inversions auto-parodiques, notamment les tribulations de la vierge persécutée malheureuse (Justine) dans les prouesses parallèles de sa sœur, heureuse comme putain (Juliette). Que l'insulte contre la nature soit lancée par le pape, constitue bien sûr une décontextualisation où le naturalisme des libertins garde sa valeur normative : loin d'être mise en acte, une telle offense contre la nature ne reste qu'un vœu (« devons-nous lui dire »). Le sens oblique de ce discours tient aussi au statut du locuteur, le pape Braschi, caricature de chef d'église sous la plume de Sade. Enfin, Braschi ne prononce son discours que pour remplir un contrat avec Juliette, en échange de ses services. Il existe de toute évidence un antinaturalisme de l'église catholique, et le clou de ce passage, c'est d'avoir prêté au pape une argumentation contre la nature dans la perspective d'une déconstruction libertine de toute morale.

L'œuvre de Sade continue donc le naturalisme des Lumières, mais en clé parodique : il se présente comme un double potentiel de l'antinaturalisme théologique de l'église. Et les règles de la poétique classique, nous le verrons, travaillent son écriture en profondeur. Nous émettons un doute quant à la possibilité de présenter les Lumières comme époque exclusivement novatrice dans le domaine de la poétique. Manton s'étonne du fait « étrange et impossible » qu'en 1749, Charles-Antoine Coyvel, dans une conférence intitulée *Parallèle entre l'éloquence et la peinture*, se réfère encore au modèle classique, à l'ancien maître du Parnasse, Nicolas Boileau. Pourtant l'idée de l'*ut pictura poesis*, qui transparaît dans le titre de Coyvel, remonte à la poétique d'Horace, qui a fourni à l'ère classique française des

<sup>343</sup> Voir par exemple le calembour qui termine le *Dialogue entre un prêtre et un moribond* (CE I, 11). Les libertins des *Cent Vingt Journées* abondent en ce sens ; voici les paroles de Durcet : « tout soulagement fait à l'infortune est un crime réel contre l'ordre de la nature » (CE I, 204). Et celles du duc de Blangis : « Le duc entreprit un éloge du libertinage et prouva qu'il était dans la nature et que plus ses écarts étaient multipliés, mieux ils la servaient. » (CE I, 93). Certains libertins admettent que la vertu, elle aussi, se justifie par la nature : « la seule façon de servir la nature est de suivre aveuglément ses désirs, de quelque espèce qu'ils puissent être, parce que, pour le maintien de ses lois, le vice lui étant aussi nécessaire que la vertu, elle sait nous conseiller tour à tour ce qui devient pour l'instant nécessaire à ses vues » (CE I, 282).

<sup>344</sup> Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963, p. 40. Blanchot semble citer de mémoire ; le texte qu'il reproduit diffère fort de l'original.

préceptes florissants encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, y compris chez Sade. Cerstin Bauer a bien mis en évidence tout ce que les réflexions poétologiques du marquis sur le théâtre doivent aux règles classiques.<sup>345</sup> Bauer rappelle qu'à la Bastille, Sade exploite entre autres la *Poétique française* de Marmontel,<sup>346</sup> qui rend hommage à l'idée classique de la raison et recommande l'imitation de la nature. Marmontel parle de la « nécessité d'une Poétique raisonnée » et fait de « la Nature le grand Législateur des arts ».<sup>347</sup> Comme le dit Mladen Kozul, c'est peut-être dans le domaine de la poétique classique que Sade avait obtenu sa formation la plus solide :

« l'éloquence sadienne se nourrit surtout de l'enseignement rhétorique – fondé pour l'essentiel sur Aristote, Cicéron et Quintilien – transmis par ses maîtres jésuites du collège Louis le Grand. La 'rhétorique des peintures' des Jésuites, mise en scène dans le théâtre pédagogique du collège, toute en descriptions, en mouvement, dialoguée, théâtralisée, constitue le fond vivant du style narratif sadien [...]. »<sup>348</sup>

Lorsque Sade s'apprête à son tour à « peindre » la nature dans ces œuvres, et lorsqu'il mobilise des lieux communs pour justifier l'entorse à certaines bienséances, au lieu de devancer son temps, il participe pleinement de la tradition de l'âge classique. Nous allons l'illustrer par la suite en examinant deux *topoi* légués par la poétique antique à celle classique. Ces règles, ces lieux communs poétologiques ont une grande importance dans l'œuvre de Sade, même sous leur forme grossière de caricatures.

#### 4.2 Deux lieux communs classiques : *ut pictura poesis, delectare et prodesse*

Un des préceptes traditionnels les plus répandus à l'époque, c'est le parallèle entre peinture et poésie qui peut illustrer le mode de l'imitation dans les arts. Comme nous l'avons dit, il remonte à la devise célèbre de la poétique d'Horace, *ut pictura poesis*.<sup>349</sup> Quant à Sade, il a systématiquement recours au vocabulaire de la peinture pour parler de ses travaux littéraires. Sous cet aspect, il n'y a aucune différence entre textes ésotériques et exotériques. Nous le voyons au début du « Talion », un conte inachevé : avant de broser le portrait de son héroïne, le narrateur y remarque qu'il

<sup>345</sup> Cerstin Bauer, *Triumph der Tugend. Das dramatische Werk des Marquis de Sade*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1994, p. 112.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 75. Voir aussi Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 247.

<sup>347</sup> Jean-François Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, p. 30. Nous reviendrons à Marmontel plus loin.

<sup>348</sup> Mladen Kozul, « L'éloquence sadienne : de la propagande philosophique à la rhétorique de la fiction », *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête*, éd. par E. Déculot et M. Ledbury, Paris, Champion, 2001, pp. 109-122, p. 110.

<sup>349</sup> *Epistula ad Pisones* (titre alternatif *De arte poetica*), v. 361 : « ut pictura poesis : erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes » ; Quintus Horatius Flaccus, *Horaz. Briefe, Von der Dichtkunst*, éd. par Gerhard Fink, trad. allemande de Gerd Herrmann, Düsseldorf & Zürich, Artemis & Winkler, 2003, p. 136.

« faut peindre, pour qui passerait-on si on ne peignait pas dans un siècle où il ne faut que des tableaux, où une tragédie même ne serait pas reçue si les marchands d'écrans n'y trouvaient au moins six sujets [...] » (*OC* II, 155 ; *OC-Tdf* XIII, 237). Sade détourne la comparaison en supprimant ce qu'il y a de métaphorique dans l'idée de peindre. La tragédie, genre noble qui incarne la plus haute variante de l'*imitatio* poétique, est rabaissée au petit commerce vil des « marchands d'écrans », de vendeurs de peintures au sens propre du terme. La métaphore de la peinture est interprétée de manière littérale, jusqu'à effacement de l'idée même d'art ou de poésie.

On objectera que Sade se réfère de manière oblique à ce lieu commun : mais c'est oublier que la parodie confirme autant qu'elle rabaisse ou ridiculise ses modèles. Il y a bel et bien imitation sur le mode de la peinture chez Sade : les objets qu'il se propose de peindre forment un ensemble stable à travers les incipits de textes divers ; tantôt il s'agit de peindre la nature, tantôt les vertus et les vices, tantôt le vice seul, surtout lorsqu'il est identifié avec la nature. Les *Infortunes de la vertu*, par exemple, se proposent de « peindre » le malheur de la vertu et le bonheur du vice pour faire naître un bien « de l'esquisse de ces deux tableaux » (*Œ* II, 4) ; l'éditeur fictif de *Justine* parle de « peindre » des « tableaux » des vices (*Œ* II, 127), alors que l'auteur, dans une lettre-dédicace, avoue le « cynisme de certains crayons » (*Œ* II, 129) et des « coups de pinceau les plus énergiques » (*Œ* II, 130). *La Nouvelle Justine* annonce des « tableaux cyniques » et des « peintures du vice » (*Œ* II, 393). L'éditeur fictif d'*Aline et Valcour* s'exprime en utilisant à son tour l'isotopie de la peinture :

« Ah ! quelque prononcé que soit le vice, il n'est jamais à craindre que pour ses sectateurs, et s'il triomphe il n'en fait que plus d'horreur à la vertu : rien n'est dangereux comme d'en *adoucir les teintes* ; c'est le faire aimer que de le *peindre* à la manière de Crébillon, et manquer par conséquent le but moral que tout honnête homme doit se proposer en écrivant. » (*Œ* I, 388)<sup>350</sup>

Par le contraste ironique avec Crébillon, Sade essaie de se mettre en valeur. Il attribue souvent à un hypothétique allié une valeur contre laquelle il feint de se démarquer, mais qu'il propose d'aggraver en vérité. En fait, il s'agit d'un hommage caché sous le masque d'une critique. Car Crébillon n'adoucit pas plus que Sade dans *Aline et Valcour*. Si le fait d'adoucir est synonyme de vice, alors la vertu consiste en un style non adouci : énoncer des vices de manière crue – voilà le paradoxe que nous propose Sade –, cela est une vertu et sert donc la vertu. Sous cet argument apparaît déjà le mot d'ordre du *prodesse*, un lieu commun sur lequel nous reviendrons par la suite.

A la fin de son *Idée sur les romans*, Sade répète presque littéralement l'*incipit* d'*Aline et Valcour*, et reprend même l'image du poison qui se trouvait dans l'épigraphe de ce roman par lettres :

---

<sup>350</sup> Nous soulignons.

« Je ne veux pas faire aimer le vice; je n'ai pas, comme Crébillon et comme Dorat, le dangereux projet de faire adorer aux femmes les personnages qui les trompent; je veux, au contraire, qu'elles les détestent; [...] et, pour y réussir, j'ai rendu ceux de mes héros qui suivent la carrière du vice, tellement effroyables, qu'ils n'inspireront bien sûrement ni pitié ni amour; [...] je deviens plus moral que ceux qui se croient permis de les embellir; les pernicious ouvrages de ces auteurs ressemblent à ces fruits de l'Amérique qui, sous le plus brillant coloris, portent la mort dans leur sein. » (CdA a 51 et b 33)

Le ton hypocritement vertueux de la peinture du vice n'est donc pas réservé aux seuls textes licencieux du marquis. Cette inversion parodique de la morale se retrouve jusque dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* :

« Le romancier doit *peindre* les hommes tels qu'ils devraient être ; ce n'est que tels qu'ils sont que doit nous les présenter l'historien : le premier, à toute rigueur, est dispensé de nous *tracer* des crimes ; il faut que le second nous *peigne* ceux qui caractérisent ses personnages [...]. » (OC XII, 18)

Si dans *Aline et Valcour* et dans le cycle des *Justine*, la peinture du vice semble obéir à un principe moral, feint de corriger pour mieux corrompre, l'historien d'*Isabelle* s'appuie sur la nécessité d'une recherche impartiale de la vérité pour charger de noirceurs le tableau qu'il peint. De ce fait, par des voies différentes mais complémentaires, le roman et l'histoire s'appuient réciproquement dans le but de subvertir la morale.

L'*incipit* de la *Marquise de Gange*, récit d'un crime historique tiré des *Causes célèbres* de Gayot de Pitaval,<sup>351</sup> s'annonce également en termes de peinture. Les verbes « décolorer », « pâlir », « obscurcir » et « noircir » y renvoient aux atténuations ou exagérations que le roman se propose d'éviter pour garantir la véridiction. Il est aussi significatif qu'un manque de vérité ou d'objectivité est présenté comme contraire à la nature, car le verbe « dénaturer » est utilisé pour désigner une falsification. Ce verbe renvoie donc de nouveau au problème poétologique de l'imitation :

« nous eussions dénaturé les faits en les décolorant ; mais si rien n'a pâli sous nos pinceaux, nous pouvons assurer de même que rien ne s'y est obscurci. A Dieu ne plaise que nous nous soyons permis de rendre le tableau plus noir qu'il est ! cela serait impossible, même à celui qui en aurait le dessein. Nous protestons donc avec assurance que nous n'avons, en quoi que ce puisse être, altéré la vérité des faits : les affaiblir eût nui à nos intérêts ; les noircir eût fait refluer sur nous l'exécration si bien due aux monstres à qui l'on doit de les avoir tels. » (OC XI, 177)

L'auteur emprunte une voie intermédiaire entre le roman qui corrompt sous couleur d'utilité morale et l'écriture historique qui se veut représentation objective de la vérité.

<sup>351</sup> Le roman raconte un fait passionnel historique tiré d'une chronique connue, les *Causes célèbres* de François Gayot de Pitaval. On trouvera l'extrait consacré à la marquise de Ganges dans OC-Tdf XI, pp. 393-399 (édition de 1757 de la compilation améliorée entre 1772 et 1788 par François Richer, et recompilée plus tard par P.-F. Besdel, *Abrégé des causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*, Pont-à-Mousson, <sup>6</sup>1806, où l'on consultera le t. II, pp. 14-36).

Comme partout dans ce roman, Dieu est invoqué par hypocrisie. Dieu le destinataire, objet de vénération, cède sa place à un objet d'« exécution », les « monstres », à qui toutefois quelque chose est « dû » (« à qui l'on doit »). L'auteur lui-même risque d'ailleurs de s'apparenter à eux, en tant qu'objet potentiel d'« exécution ». Le verbe « devoir qc. à qu. » est utilisé d'abord sur le plan éthique au regard de la faute des monstres, ensuite sur le plan épistémique au regard de la vérité des faits. L'ambiguïté dans l'adjectif anaphorique « tels » renforce l'ambiguïté du rôle des « monstres ». Vu que « tels » peut tout aussi bien se référer aux « faits » des « monstres » qu'aux « intérêts » de l'auteur, nous avons de nouveau un point d'articulation entre l'épistémique et l'éthique, entre l'objectivité d'un historien tout adonné aux « faits » et la subjectivité d'un moraliste ou immoraliste, qui poursuit les « intérêts » d'une apologie, respectivement d'une critique subversive de la morale.

L'article « poésie » de l'*Encyclopédie*, rédigé par le chevalier de Jaucourt sur la base des ouvrages de Marmontel,<sup>352</sup> reprend aussi les lieux communs horatiens, mais les infléchit dans un sens nettement plus moral : il souligne que l'art ne saurait admettre d'objet indigne d'un qualificatif comme *beau*, *parfait* et *nécessaire*. Ainsi, selon cet article, la littérature a trait à l'« imitation de la *belle nature* », et il lui faut « *peindre parfaitement* des objets », avec des « *moyens nécessaires* ».<sup>353</sup> Le but moral de la poésie est contenu dans ce précepte d'Horace : il faut « joindre l'utile avec l'agréable », *delectare et prodesse*. Par la suite, de Jaucourt approfondit la question de l'utilité en déployant la typologie contemporaine des passions que la poésie doit réveiller : celle-ci doit

« plaire en remuant les passions ; mais [...] elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, & non celles qui sont ennemies de la sagesse. L'horreur du crime, à la suite duquel marche la honte, la crainte, le repentir, sans compter les autres supplices ; la compassion pour les malheureux, qui a presque une *utilité* aussi étendue que l'humanité même ; l'admiration des grands exemples, qui laissent dans le cœur l'aiguillon de la vertu [...] : voilà, de l'aveu de tout le monde, les passions que doit traiter la Poésie, qui n'est point faite pour fomenter la corruption des cœurs gâtés, mais pour être les délices des âmes vertueuses. »<sup>354</sup>

La suite est écrite dans le ton même des *incipits* de Sade, avec l'ironie en moins. C'est d'ailleurs aux écrivains du genre de Sade que de Jaucourt s'adresse en évoquant les « poètes licencieux » :

« La vertu déplacée dans de certaines situations, sera toujours un spectacle touchant. Il y a au fond des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, & que les honnêtes gens entendent avec d'autant de plaisir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection. Quand la Poésie se prostitue au vice, elle commet une

<sup>352</sup> Voir à ce propos Marc Buffat, « Sur la notion de poésie dans l'*Encyclopédie* », pp. 91-103 in : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 5 (1988).

<sup>353</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 12, p. 838. Nos italiques.

<sup>354</sup> *Ibid.*

sorte de profanation qui la deshonore, les poètes licencieux se dégradent eux-mêmes [...]. »<sup>355</sup>

Le passage contient un étonnant parallèle avec un texte sadien : l'éditeur fictif d'*Aline et Valcour* s'adresse aussi à un « honnête homme ». Le début du roman tient d'ailleurs tout à fait le langage par lequel Jaucourt interpelle les « honnêtes gens ». Si ce roman moralise de manière hypocrite, c'est qu'il feint de suivre à la lettre les règles classiques de la bienséance, qu'il se soumet apparemment à cette obligation d'une utilité morale. Il s'agit donc bien d'une parodie de la poétique classique, par l'ironie subtile qui implique en fait des valeurs contraires à la bienséance, mais ceci sans qu'une inversion soit réalisée à la surface du texte. Le discours de la norme est fidèlement reproduit, et dénudé par son allure caricaturale.

Le passage cité de l'*Encyclopédie* contient un autre *topos* que Sade a exploité : il s'agit du motif de la « vertu déplacée » qui formerait un « spectacle touchant ». Ce motif est au cœur de la littérature « sensible », un genre larmoyant en vogue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>356</sup> A la fois dans ses textes ésotériques et exotériques, Sade s'est amusé à rabaisser l'exemple moral de la « vertu déplacée » et « touchante » à une leçon immorale, dont des spectateurs ou lecteurs libertins, vicieux, tireraient du plaisir. Déjà dans l'*Encyclopédie*, le « spectacle touchant » a quelque chose d'ambigu parce que de Jaucourt ne cache pas que la vertu peut être « déplacée » dans certaines situations. Infléchissant cette ambiguïté vers une critique de la morale, Sade nous invite à interpréter l'adjectif « déplacé » comme indice d'une erreur. Le « spectacle » de la vertu met en scène des personnes qui, comme la protagoniste de *Justine*, agissent sans comprendre.

Avant d'entamer le récit de ce roman, l'auteur donne en spectacle la vertu d'une autre fille, Constance, à laquelle il adresse une épître dédicatoire ironique. Il y vise le genre sentimental<sup>357</sup> à travers le motif de la « larme » qui se trouve déjà chez de Jaucourt :

« Une larme de tes yeux déterminera-t-elle mon triomphe ? Après avoir lu Justine en un mot, diras-tu : 'Ô combien ces tableaux du crime me rendent fière d'aimer la vertu ! Comme elle est sublime dans les larmes ! Comme les malheurs l'embellissent !' » (CE II, 130)<sup>358</sup>

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> La mise en parallèle de la vertu et du vice est un lieu commun du roman sentimental, comme le dit Anne Brousteau, « La perversion de la forme épistolaire », pp. 32-43 in Delon et Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, op. cit.*, p. 34.

<sup>357</sup> Selon Antoinette Sol, c'est surtout dans *Les Crimes de l'amour* que Sade aurait retourné « la tradition sentimentale contre elle-même » (Antoinette Sol, « Séduction criminelle : le dilemme du lecteur dans *Miss Henriette Stralson* », pp. 287-297 in : Scippa (éd.), *Lire Sade, op. cit.*, p. 290).

<sup>358</sup> L'ambiguïté de la larme dans la littérature sensible vient des motifs de la domination et du plaisir érotiques qui peuvent y être attachés. On consultera à ce propos le chap. XIX du *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre : face à l'honnêteté de son serviteur, le maître laisse tomber une larme « de repentir » mais aussi de plaisir, ce que suggère l'adjectif « délicieusement ». Le texte ne cache pas les rapports de domination entre maître et serviteur : pour reprendre les termes de Jaucourt, le serviteur manifeste sa « vertu déplacée » ; voir Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre suivi de Le Lépreux de la cité d'Aoste*, Paris, Corti, 1984, p. 55 : « Il se

Personnification du malheur, cette image de la vertu se veut utile et plaisante, conformément au *topos* du *delectare et prodesse* : elle offre le spectacle d'une souffrance moralement et esthétiquement valorisée, tout d'abord pour Constance, mais aussi, nous pouvons l'inférer de la mise en abyme, pour l'auteur de la lettre et pour le lecteur du roman dans leurs rôles de narrateur et narrataire de premier degré. Double de Justine par la souffrance qui a pu causer la larme, la dédicataire Constance elle-même entre ici dans le modèle de la « vertu déplacée » qu'évoque Jaucourt : elle ne semble voir qu'une leçon de morale où il s'agit en fait d'une leçon contre la morale. L'incompréhension et la souffrance d'un côté distinguent par contraste le spectateur qui, de l'autre côté, comprend et jouit – le libertin. D'un niveau de lecture à l'autre, de Constance au niveau des narrateurs et narrataires de premier degré, le *topos* du *delectare et prodesse*, ainsi que le sens de la leçon et du plaisir, changent du tout au tout.

Il nous semble que ce contraste est en accord avec un autre point ambigu qui, dans l'article de Jaucourt, concerne la perfection morale des personnes vertueuses décrites : on dirait que celles-ci cherchent leur propre « perfection » dans les livres sensibles, dont les récits moraux ne serviraient qu'à renforcer l'amour-propre. Dans la supériorité morale postulée des vertueux, il entre une part de vanité, une prétention. Mais chez Sade, cet orgueil prend forme dans la tyrannie égoïste des vicieux. Voilà pourquoi l'épître sadienne fait de la larme de Constance un signe de « triomphe » pour celui qui la cause. Le langage moralisateur de la littérature sensible est donc aussi dénudé sous ce deuxième aspect : l'image de la supériorité morale est transposable de manière littérale à un type de supériorité immoral, c'est-à-dire à un scénario sadique de domination.

La voix de la vertu qui parle même « au fond des cœurs les plus corrompus » selon l'*Encyclopédie* est reprise en clé parodique dans les *Infortunes de la vertu* :

« Il est donc [...] essentiel de faire voir que les exemples de la vertu malheureuse présentés à une âme dans laquelle il reste encore quelques bons principes, peuvent ramener cette âme au bien tout aussi sûrement que si on lui eût offert dans cette route de la vertu les palmes les plus brillantes [...]. » (Œ II, 4)

Comme par réflexe, les narrateurs sadiens s'empressent toujours de souligner l'utilité de cette peinture morale, et ne se privent pas d'avoir recours à la formule du *prodesse* :

« Il est cruel sans doute d'avoir à peindre une foule de malheurs accablant l'être doux et sensible, qui respecte le mieux la vertu, et d'une part la plus brillante fortune chez

---

laissa maltraiter injustement plutôt que d'exposer son maître à rougir de sa colère. [...] Il sortit ; je pris le linge, et je nettoyai délicieusement mon soulier gauche, sur lequel je laissai tomber une larme de repentir. » Chez Laurence Sterne, dont *A Sentimental Journey through France and Italy* a servi de modèle à de Maistre, l'ambiguïté consiste dans le plaisir presque érotique et dans la confirmation de la propre bonté que trouve le narrateur à essuyer les larmes de jeunes femmes, dans les chapitres « Amiens » et « Moulins-Maria ». Sade lie aussi aux larmes de Constance l'idée d'une « vertu déplacée », un lien de domination, l'affirmation du propre moi et un plaisir à voir la larme.

celle qui la méprise toute sa vie ; mais s'il naît cependant un bien de l'esquisse de ces deux tableaux, aura-t-on à se reprocher de les avoir offerts au public ? » (CE II, 4)

Le même ton se fait jour au début d'*Aline et Valcour* : « les couleurs effroyables dont on s'est servi pour peindre le vice ne manqueront pas de le faire détester ; il est difficile de le mettre en scène sous une plus effroyable physionomie. » (CE I, 387)

Les règles de la poétique, caricaturées par une application fidèle dans la parodie par surconventionalisation, n'excluent pas le procédé de l'inversion : c'est toujours sur le ton moralisateur des vertueux que le vice est loué, voire prêché. Nous pouvons démontrer facilement combien, par exemple, la préface moralisatrice des *Infortunes de la vertu* est hypocrite : le « bien » naissant du mal, dans le passage cité, est l'argument de l'auteur sous son masque d'homme vertueux. Mais quelques lignes avant, cet argument est attribué point par point à « des gens faibles », qui seraient l'image du mauvais lecteur, vicieux : « Un peu plus instruits si l'on veut, et abusant des lumières qu'ils ont acquises, ne diront-ils pas avec l'ange Jesrad de *Zadig* qu'il n'y aucun mal dont il ne naisse un bien [...] ? » (CE II, 3). La citation de Voltaire est détournée de son sens premier, comme le souligne Michel Delon : bien sûr, Voltaire « ne met pas en doute la nécessité d'une morale » (CE II, 1135 ; note 1), alors que le narrateur suggère ici, avec le même argument, l'inutilité de moraliser. Bien plus, si l'idée morale et poétologique de l'utilité des exemples doit être maintenue, c'est que le bien à en tirer sera d'un autre type : un plaisir esthétique, voire sadique, par la distanciation ironique du lecteur. Si le *topos* d'Horace présuppose encore la possibilité d'une utilité irréductible au plaisir mais accompagnée par lui, la parodie sadienne réduit l'utilité à sa seule et unique fonction de plaisir.

Un glissement semblable se fait jour dans *Aline et Valcour* : dans une citation de Lucain, qui recommande l'utilisation du miel pour dorer la pilule, les rôles du bien et du mal sont inverses par rapport à l'« avis de l'éditeur » à la page suivante. Le miel, dans le rôle du bien à cause de sa douceur, est subordonné au but obtenu par un médicament, qui serait à comparer au mal à cause de son goût amer. Pour l'éditeur, par contre, le mal n'était qu'une étape à franchir sur la voie du bien. Que le médicament, but ultime et raison d'être du roman, soit à identifier avec le mal, c'est ce qu'on comprendra dans la suite, car la même citation apparaîtra sur les lèvres de Mme de Blamont, la mère vertueuse de la vertueuse Aline : « l'illusion est à l'infortune, comme le miel dont on frotte les bords du vase rempli de l'absinthe salubre présentée à l'enfant, on le trompe, mais l'erreur est douce. Comme il m'a abusée, cet homme... » (lettre XXVII, I, 506). L'homme trompeur dont elle parle est son mari, le président de Blamont, qui finira par l'empoisonner. La reprise de l'épigraphe sur les lèvres de Mme de Blamont annonce au lecteur sachant lire entre les lignes, l'empoisonnement vers la fin du roman.<sup>359</sup> L'opposition catégorielle entre remède et venin, entre vertu et vice, disparaît en faveur d'une opposition graduelle :

<sup>359</sup> Fonction d'abord signalée par Michel Delon (CE I, 1230, note 1).



du remède au poison il n'y a qu'une différence de quantité, comme le disait Paracelse.

Les incipits sadiens nous présentent des contrats de communication à double fond : le bon lecteur n'y est qu'apparemment vertueux. Cette ironie se double d'une inversion : les vertueux choqués par le vice ne seraient que des vicieux. C'est ce qu'énoncent l'éditeur de *Justine* – « [...] il est une sorte de gens pour qui la vertu même est un poison » (CE II, 127) – et l'auteur dans la lettre-dédicace du même roman : « Le procès de *Tartufe* fut fait par des bigots ; celui de *Justine* sera l'ouvrage des libertins [...] » (CE II, 129).<sup>360</sup> Il est donc bien égal que le texte se situe du côté du vice ou de la vertu : le lecteur craignant le vice sera accusé d'être faible dans sa vertu, d'être lui-même libertin ou vicieux. L'avis de l'éditeur d'*Aline et Valcour* en fait une espèce d'adage : le vice « n'est jamais à craindre que pour ses sectateurs » (CE I, 388). Il y a ici une nouvelle inquiétante familiarité du roman exotérique avec le cycle de *Justine*.<sup>361</sup>

Le pacte de communication proposé dans l'incipit de *La Philosophie dans le boudoir* est le seul qui se fonde explicitement sur des valeurs comme le « plaisir », « la lubricité » et la « volupté » (CE III, 3). Mais ce qui est étonnant, c'est qu'il oppose le plaisir à une antivaleur qui a exactement le même rôle dans le roman exotérique d'*Aline et Valcour*. L'épigraphe tirée de l'*Oreste* de Voltaire est – ici encore –, falsifiée. Voyons l'original de Voltaire et comparons-le avec l'hypertexte parodique chez Sade :

Voltaire : « La nature un moment jette un cri d'alarme ; / Mais bientôt, dans un cœur à la raison rendu, / L'intérêt parle en maître [...] ».

Sade : « L'habitude un instant cause en nous quelque alarme, / Mais bientôt dans un cœur à la raison rendu / Le plaisir parle en maître [...] ».<sup>362</sup>

La transformation de la nature en habitude nous étonne d'abord, car nous venons d'établir que l'imitation de la nature reste un principe incontournable chez Sade. Mais vu que Voltaire faisait s'exprimer la morale par la nature dans le cœur humain, il devenait nécessaire d'opérer un changement pour subvertir toute idée de bien. Cette inversion au sein d'une œuvre ésotérique ne tient d'ailleurs nullement au caractère licencieux du discours car l'argument se trouve déjà dans le premier grand texte

<sup>360</sup> Voici la variante dans *La Nouvelle Justine* : « On criera peut-être contre cet ouvrage ; mais qui criera ? ce seront les libertins, comme autrefois les hypocrites contre le *Tartufe* » (CE II, 393).

<sup>361</sup> L'accusation d'immoralisme détournée contre les moralistes est un lieu commun récurrent dans les préfaces d'auteurs libertins. Par exemple chez le prince de Ligne, *Contes immoraux*, éd. par Manuel Couvreur et Roland Mortier, Paris, Desjonquères, 1995, p. 29 : « Mais voilà bien ce qu'il y a de pis, c'est le titre *Contes immoraux* ; dans un moment où les gens qui le sont le plus, en accusent les autres et attaquent les gens et les ouvrages, en disant : 'il y a trop d'immoralité'. » Le prince de Ligne n'est pas dupe de l'hypocrisie de Sade, qu'il avoue avoir lu, en faisant dire à Satan en personne, p. 37 : « Mes correspondants m'ont envoyé *Justine* ; c'est trop fort pour moi ; je n'ai pas pu le lire ; mais j'estime les romans où, sous prétexte de goût pour la vertu, on fait valoir le vice [...] ».

<sup>362</sup> Le sens empiriste et hédoniste de la falsification sadienne est signalé par Jean Deprun (voir CE III, 2 et 1284, note 1).

exotérique que le marquis signa de son propre nom : l'habitude caractérise aussi les mauvais lecteurs dans *Aline et Valcour*, « esclaves des préjugés et de l'habitude » (ŒI, 388).

Nous voyons ici une nouvelle fois que les préfaces d'œuvres aussi diverses de Sade se complètent et forment un véritable système. La seule différence, c'est que les procédés de la parodie changent. Dans des œuvres d'une même intention, il semble que les mêmes arguments se contredisent, alors que dans des œuvres qui semblent d'intention différente, ces arguments se renforcent. Mais il faut dans chaque cas les reconstruire par rapport aux hypotextes et par rapport au contexte plus large de l'hypertexte : tantôt les anti-valeurs sont ouvertement et sincèrement transformées en valeurs, et nous avons une inversion ; tantôt un même discours est maintenu sous forme de caricature ironique, et nous avons une dénudation surconventionnelle. Par des voies qui semblent opposées, un même but est atteint. Sade fait ici encore flèche de tout bois.

Le discours contre l'habitude ne doit donc pas être compris de manière différente que le discours contre la nature : l'habitude n'est qu'un double de la nature. Il n'y a rien de plus habituel que les vices des libertins se répétant à l'infini dans l'œuvre de Sade. Ce n'est que par un long entraînement au vice que se rejoint le crime suprême, que le plaisir finit par se trouver dans ce qui doit lui être le plus contraire. L'aspect cumulatif des œuvres sadiennes, construites en forme de gradations égrenant des actions semblables qui s'intensifient vers la fin, est impensable sans l'aide de l'habitude. En termes littéraires, l'habitude qui illustre le fonctionnement de la nature et ne forme tout au plus qu'une seconde nature, correspond parfaitement au principe de l'imitation de la nature postulé par la poétique classique. C'est cette manière de voir l'œuvre de Sade, toute conforme qu'elle est avec la lecture parodique, qui choque les lectures modernes pour lesquelles la transgression des règles et l'imagination transgressive est centrale.

#### 4.3 Parodie sadienne et imagination surréaliste

Lorsqu'elle examine une période pivotale comme celle des Lumières, l'histoire littéraire moderne a tendance, nous l'avons dit, à mettre en valeur la nouveauté, à la valoriser positivement, et à passer sous silence les aspects de la tradition. Elle participe elle-même à l'attitude des artistes modernes depuis le romantisme, à ce que Harold Rosenberg appelait « la tradition du nouveau », un concept que le critique d'art américain reconduit à l'appel baudelairien du « Voyage ».<sup>363</sup> Une tradition qui culmine, par le relais d'auteurs déterminants comme Rimbaud et Lautréamont, dans les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle, les dadaïstes, les futuristes et les

---

<sup>363</sup> Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, trad. par Anne Marchand, Paris, Minuit, 1962.

surréalistes.<sup>364</sup> Collage d'éléments hétéroclites, arbitraire de l'écriture automatique, éloge de l'inconscient, de l'irrationnel, culte des machines, du futur et de l'imagination dérégulée, ces écoles réalisent le nouveau par différentes voies. Ce que leurs représentants et satellites ont en commun – nous parlons par exemple d'Apollinaire, Blanchot, Breton, Char, Dalí, Eluard, Man Ray, etc. – c'est que la découverte de l'œuvre de Sade fut déterminante pour leur travail. Premier à avoir tiré de vastes pans de l'œuvre sadienne de l'enfer de la bibliothèque nationale, Apollinaire publia le marquis<sup>365</sup> et le rendit « divin » pour les surréalistes surtout ; on lira à ce propos l'article de Raymond Jean.<sup>366</sup> Nous retracerons rapidement quelques liens dans cette filiation, et donnerons également quelques indices pour l'influence du surréalisme sur la critique sadienne au XX<sup>e</sup> siècle. Il nous semble que le malentendu des surréalistes et de leurs admirateurs comme Blanchot soulève deux questions de poétique centrales, celle de la métaphore et celle de l'imagination.

Concernant la métaphore, on se rappelle que pour Breton, dans le premier *Manifeste du surréalisme* de 1924, la plus belle image était « celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé », et il renvoyait pour l'illustrer aux comparaisons célèbres de Lautrémont.<sup>367</sup> C'est dans ce même manifeste que Breton proclame que « Sade est surréaliste dans le sadisme ».<sup>368</sup> Maurice Blanchot s'inscrit dans le droit fil de cette exégèse lorsqu'il publie ses essais sur Sade et Lautrémont dans un même volume.<sup>369</sup> Lorsqu'en analysant son style, Philippe Roger parle d'une propension à la métaphore « abusive » chez Sade,<sup>370</sup> il le fait sans doute aussi sous l'influence du culte voué par les surréalistes au « divin marquis ». Une influence à laquelle la critique récente semble moins sensible : Daniel Castillo Durante s'intéresse déjà au cliché et au stéréotype chez le marquis ;<sup>371</sup> Caroline Warman trouve une certaine littéralité à la langue sadienne ;<sup>372</sup> et John Phillips, au lieu de « métaphores brillantes », n'y voit que des « images rebattues et des lieux communs

<sup>364</sup> Pour cette filiation, voir le chap. « Les excitateurs au surréalisme » dans Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1968, pp. 33-40.

<sup>365</sup> Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade, *L'Œuvre du Marquis de Sade. Zoloé. Justine. Juliette. La Philosophie dans le boudoir. Oxtiern ou les Malheurs du libertinage*, pages choisies, introduction, essai bibliographique et notes par Guillaume Apollinaire, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909.

<sup>366</sup> Raymond Jean, « L'imitation de Sade », p. 88-105 in *Europe* 522 (1972).

<sup>367</sup> Ce passage a été repris à l'entrée « image » du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, voir Paul Eluard, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1968, pp. 750 s.

<sup>368</sup> André Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1988, pp. 309-346, plus particulièrement p. 329.

<sup>369</sup> Blanchot, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 76 : il semble que pour Blanchot, Lautrémont s'opposant d'abord à Sade, le rejoint à la fin : « ce mal qu'il repousse fortement, [...] il s'y jette à corps perdu, dépassant en excès tous les excès qu'il condamne ». Blanchot cite Breton en note (p. 70). A propos de « la trituration des images » apparemment « sans lien », voir pp. 104-112.

<sup>370</sup> Cité par Warman, *Sade : from Materialism to Pornography, op. cit.*, pp. 121 s.

<sup>371</sup> Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York/Bern, Peter Lang, 1997.

<sup>372</sup> Warman, *Sade : from Materialism to Pornography, op. cit.*, chap. 65.

banals ».<sup>373</sup> Contrairement aux surréalistes, Sade ne détruirait pas le cliché par l'éclatement de l'image, par le choc d'éléments incompatibles ; en effet, nous pourrions montrer plus loin qu'il exagère même les stéréotypes dans la visée d'une dénudation parodique de procédés surconventionnels.

Le slogan surréaliste de l'imagination libre a laissé des traces encore plus profondes dans la critique : dans le *Manifeste* cité, plein d'admiration pour le *Moine* de Lewis, André Breton fait l'éloge de l'imagination, du rêve, du fantastique et du merveilleux en littérature.<sup>374</sup> Dans une conférence de 1937 à l'occasion de l'Exposition surréaliste de Londres, Eluard renchérit : Sade aurait « voulu délivrer l'imagination amoureuse de ses propres objets ». Eluard en vient à souligner une nouvelle fois l'équation entre Sade et Lautréamont, « deux écrivains fantastiques », réunis dans la lutte contre « cette fausse réalité besogneuse qui abaisse l'homme ».<sup>375</sup> Du côté de la critique universitaire, Henri Coulet disait dans un article de 1970 que l'imagination sadienne « s'est libérée de toute arrière-pensée », écho très fidèle de la formulation d'Eluard. Pour Coulet, la « meilleure expression » de la « pensée » de Sade « est dans les œuvres où le sadisme s'élève au mythe ».<sup>376</sup> Sous la notion de « mythe », il y a comme un écho du merveilleux prôné par les surréalistes. Plus récemment, Michael Pfister et Stefan Zweifel, traducteurs de *La Nouvelle Justine* et de *l'Histoire de Juliette* en allemand,<sup>377</sup> ont renchéri sur le thème surréaliste dans une thèse intitulée *Pornosophie und Imagination*.<sup>378</sup> Le terme d'« imagination » permet aux deux auteurs d'établir un lien entre l'*Homme machine* de La Mettrie, source de Sade,<sup>379</sup> et les artistes qui s'en seraient inspirés, comme Picabia et Duchamp. Le néologisme de l'« imagination » est censé décrire fidèlement l'univers sadien, où il y aurait beaucoup d'imagination et où des machines interviennent pour mieux torturer, comme dans la dernière des « passions » des *Cent Vingt Journées* (CE I, 378 s.).

Nous allons maintenant examiner le statut de l'imagination dans l'œuvre de Sade, en commençant par les points soulevés ici : quelle est la pensée de Sade sur le *Moine* de Lewis, quel est le rôle de La Mettrie et des machines dans ses textes, quel jugement porte-t-il sur le merveilleux et le fantastique ? En ce qui concerne le *Moine*, le marquis se montre en effet tout aussi enthousiaste que Breton. L'attitude

<sup>373</sup> John Phillips, « La prose dramatique de Sade : ce dangereux supplément ? », pp. 50-62 in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 41 (2007).

<sup>374</sup> Breton, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 313 et 320 : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination. »

<sup>375</sup> Paul Eluard, « L'évidence poétique », *Œuvres complètes, I, op. cit.*, pp. 511-521.

<sup>376</sup> Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophiques », *art. cit.*, p. 444.

<sup>377</sup> Sade, *Justine und Juliette*, übers. und hg. von Michael Pfister und Stefan Zweifel, München, Matthes & Seitz, 1990-2003; 10 volumes avec des essais de Barthes, Blanchot, Bataille, Földeny et autres.

<sup>378</sup> Pfister et Zweifel, *Pornosophie & Imagination, op. cit.*

<sup>379</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor, op. cit.*, p. 239 ; Alice M. Laborde, *La Bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine, 1991, p. 130 ; Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 593-712 ; pp. 682, 684, 686.

face au surnaturel est toutefois diamétralement opposée : le retour de l'irrationnel et du merveilleux dans le roman de Lewis, à la fin d'une époque aussi éclairée que la sienne, est excusée sur la base de critères tout à fait rationnels. A propos du *Moine*, Sade écrit dans son *Idée sur les romans* que

« Pour qui connaissait tous les malheurs dont les méchants peuvent accabler les hommes, le roman devenait aussi difficile à faire que monotone à lire ; il n'y avait point d'individu qui n'eût plus éprouvé d'infortunes, en quatre ou cinq ans, que n'en pouvait peindre, en un siècle, le plus fameux romancier de la littérature ; il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères ce qu'on savait couramment, en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer. » (*CdA* a 42 et b 29)

Ce n'est pas pour le fantastique que Sade apprécie le roman, mais malgré lui. Selon l'*Idée sur les romans*, le surnaturel n'est d'ailleurs qu'un argument publicitaire afin de dynamiser la vente d'un livre. Derrière le fantastique, il y a, pour le marquis, manipulation et supercherie.

Confrontons maintenant la théorie de l'imagination de l'auteur de l'*Homme machine*, La Mettrie, à celle de Sade, et comparons les machines sadiennes avec celles des surréalistes. Selon Pfister et Zweifel, La Mettrie aurait subordonné toutes les facultés humaines à l'imagination. Ils invoquent une lettre de Maupertuis à l'attention du roi de Prusse, où La Mettrie est dénoncé comme homme dangereux, souffrant d'une imagination trop vive. Cette accusation est aussi injuste que l'interprétation de Zweifel et Pfister puisque tant dans l'*Homme machine* que dans le *Traité de l'âme*, La Mettrie met en garde contre les excès de l'imagination. La Mettrie distingue entre imagination « vraie ou fausse, foible ou forte », sans cacher qu'il y a aussi « delire » et « manie » en elle.<sup>380</sup> Pfister et Zweifel reconnaissent les machines de La Mettrie (des horloges) dans les dieux *ex machina* du marquis, notamment dans un passage de l'*Histoire de Juliette* qu'André Breton a inclus dans son *Anthologie de l'humour noir*. Avec Breton, ils lisent la scène des meubles mouvants chez l'ogre Minski sur le mode du fantastique. Mais tout au contraire, il faut insister sur le fait que l'ogre Minski ne tarde pas à dévoiler tous les mécanismes secrets de sa mise en scène : puisque le mystère est levé, le motif de la démystification prend le dessus sur le fantastique. Bien loin d'être suggérée par le matérialisme de La Mettrie, l'idée de ces machines est l'instrument d'une parodie de la Bible. Lorsque Minski invite ses hôtes à prendre place tout nus sur des fauteuils de chair vivante, composés de victimes recroquevillées, il souhaite que « d'après les paroles de l'Écriture, la chair puisse se reposer sur la chair » (*Œ* III, 706). La phrase s'inspire probablement de *Jérémie* 17:5,<sup>381</sup> qui dit dans la traduction de Segond : « Ainsi parle l'Éternel : Maudit soit l'homme qui se confie dans l'homme, Qui prend la chair pour son appui, Et qui détourne son cœur de l'Éternel ! » L'expression 'prendre son appui', qui correspond à 'se reposer' chez Sade, est une métaphore dans la Bible. Sade a recours ici, comme

<sup>380</sup> C'est dans le *Traité de l'âme* : La Mettrie, *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1987, p. 176.

<sup>381</sup> Nous devons l'indication à Michel Delon (*Œ* III, 1490).

très souvent, à un procédé important de la parodie : il démétaphorise un mot, lui redonne son sens propre, un sens physique qui supprime l'intention spirituelle de l'hypotexte. Il s'agit non pas de laisser courir une imagination fantastique, mais de prendre à la lettre la Bible pour lui faire dire autre chose.<sup>382</sup>

Contrairement à ce que Pfister et Zweifel suggèrent, il faut bien distinguer entre les machines dans l'art moderne, de Picabia et Duchamp jusqu'à Tinguely, et les machines représentées chez Sade. Les premières sont dénuées de toute finalité en dehors de l'art : il s'agit d'une reconquête du monde de la technique par le monde de l'art. Chez Sade, par contre, toutes les machines apportent une solution à des problèmes techniques précis : comment réaliser telle ou telle passion libertine ? Comment détruire telle ou telle victime ? Si le sculpteur-machiniste Jean Tinguely amena l'une de ses machines à s'auto-détruire dans un *happening*, les machines de Sade restent toujours intactes et fonctionnelles, et lorsqu'elles génèrent des illusions, la tromperie s'affiche toujours clairement comme telle. Le fantastique, le merveilleux, le fabuleux et le surnaturel chez Sade résultent toujours d'une technique du progrès comme le génie mécanique ou la chimie, tout à fait compréhensibles pour les lecteurs. La technique est simplement détournée de sa première utilité afin de tromper quelque victime plus crédible. Ainsi, nous le verrons maintenant, c'est toujours comme entorse au propre système éclairé, c'est-à-dire sur le mode ironique de la monstration caricaturale, que Sade fait apparaître le diable, des sorcières ou des fées dans ses récits.

Prenons un personnage satanique, le libertin Saint-Fond, protagoniste de *l'Histoire de Juliette*. Nous sommes à une époque où de nombreux textes fantastiques font bon accueil au diable, comme le *Diable amoureux* de Cazotte, le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean de Potocki, les *Contes immoraux* du prince de Ligne et le *Faust* de Goethe, ami de ce dernier, et contemporain de Sade comme les trois auteurs cités. Il plane en effet un mystère sur les sévices que subissent les victimes de Saint-Fond, en cachette, pendant les orgies. Il s'avère que dans des cabinets séparés, Saint-Fond leur fait signer des contrats avec le diable, ceci pour leur infliger une éternité de peines dans l'au-delà, au cas où il devrait y avoir une vie après la mort. C'est une parodie du pari pascalien : l'hypothèse de l'existence de Dieu a pour pari inverse celle du diable. Un libertin qui gagnerait ce pari pourrait ainsi nuire à la victime au-delà de la mort.

A l'aveu de Saint-Fond, Clairwil et Juliette font suivre une interminable réfutation de l'enfer (*Œ* III, 511-531). Un moment, il semble que le satanisme surnaturel de

<sup>382</sup> La Vulgate donne « brachium » pour « appui » : « Haec dicit Dominus maledictus homo qui confidit in homine et ponit carnem brachium suum et a Domino recedit cor eius » (*Jr* 17:5). Il est aussi possible d'y voir une allusion à la deuxième lettre aux Corinthiens : « Vous êtes manifestement une lettre de Christ, écrite, par notre ministère, non avec de l'encre, mais avec l'Esprit du Dieu vivant, non sur des tables de pierre, mais sur des tables de chair, sur les cœurs » (2 *Co* 3:3). Dans ce cas le jeu de mots fonctionne aussi par rapport à l'original latin : « epistula estis Christi ministrata a nobis et scripta non atramento sed Spiritu Dei vivi non in tabulis lapideis sed in tabulis cordis carnalibus. » Les « tables de chair », supports d'écriture métaphoriques, deviennent des meubles au sens propre chez Sade.

Saint-Fond et le rationalisme des deux libertines sont renvoyés dos à dos. Mais pour finir, Saint-Fond tombe dans une explication matérialiste et rationaliste rejetant le diable comme produit d'une imagination « ardente » : « et ce sont ces molécules malfaisantes qui [...] composent ce que les poètes et les imaginations ardentes ont nommé démons » (Œ III, 535). Les démons sont donc vus d'une manière scientifique, même si c'est à travers une science grossière et caricaturale. Le transfert du vocabulaire scientifique de la chimie (les « molécules ») dans le domaine du surnaturel dénonce le pacte avec le diable comme une caricature : l'attitude face à l'imagination reste critique.

L'éloge explicite de l'imagination plus loin dans le même roman ne constitue nullement une objection à notre lecture. Le rôle de l'imagination n'est valorisé que sous un aspect très précis, à savoir comme faculté de l'esprit humain permettant d'augmenter des jouissances physiques bien réelles. L'imagination n'est alors qu'une faculté dérivée. Imaginer, ce n'est pas inventer le fond, mais varier les détails. Belmor le formule comme suit :

« Cette imagination que vous vantez en moi, Juliette, [...] est précisément ce qui m'a séduit chez vous : on en a difficilement une plus lascive... une plus riche... une plus variée ; [...] Conviens, cher ange, que l'on n'a pas d'idée de ce que nous inventons, de ce que nous créons, dans ces moments divins où nos âmes de feu n'existent plus que dans l'organe impur de la lubricité : de quelles délices on jouit en se branlant mutuellement pendant l'érection de ces fantômes, comme on les caresse avec transport !... comme on les entoure !... comme on les augmente de mille épisodes obscènes ! [...] on dévaste le monde... on le repeuple d'objets nouveaux, que l'on immole encore [...] voilà vos fesses, Juliette, elles sont sous mes yeux, je les trouve belles, mais mon imagination, toujours plus brillante que la nature, et plus adroite, j'ose le dire, en crée de bien plus belles encore. Et le plaisir que me donne cette illusion n'est-il pas préférable à celui dont la vérité va me faire jouir ? Ce que vous m'offrez n'est que beau, ce que j'invente est sublime ; je ne vais faire avec vous que ce que tout le monde peut faire, et il me semble que je ferais avec ce cul, ouvrage de mon imagination, des choses que les Dieux mêmes n'inventeraient pas » (Œ III, 647 s.).

Le terme d'« épisodes », que Sade utilise dans le sens étymologique grec d'« accessoire » ou de « supplément »,<sup>383</sup> souligne le rôle secondaire de l'imagination. L'adjectif « varié » signale qu'il ne s'agit que de modulations. Une certaine créativité n'est permise qu'à condition d'amener une destruction, signalée par les verbes « dévaster » et « immoler ». L'« érection de fantômes », qui semble impliquer une invention fantastique, ne renvoie pas à des esprits surnaturels, mais à des êtres de chair connotés sexuellement. Cette interprétation se confirme par la suite : lorsque la présumée sorcière Durand fait apparaître un « sylphe », un acteur fabuleux incorporel, ce n'est que pour lui faire violer des victimes. Le clou consiste à faire accomplir à un être aérien un acte contraire à sa nature : le céleste est rabaissé vers le vulgaire. Le sylphe, qui représente traditionnellement un amour chaste, est

<sup>383</sup> Episode est un terme technique littéraire : « création secondaire insérée dans une œuvre » selon le *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, consulté en ligne.

transformé en sa propre parodie dans le rôle de violeur. L'éditeur Michel Delon penche aussi vers une interprétation parodique, tout comme pour l'épisode successif d'une résurrection des morts dans le jardin de la Durand, qui est un persiflage du jugement dernier.<sup>384</sup> Dans le contexte de l'apparition de trois motifs surnaturels parodiques, la sorcière, le sylphe et la résurrection, l'hypothèse de la parodie doit aussi être étendue sur cet éloge de l'imagination, un éloge que la critique a si souvent attribué comme un discours sérieux à l'auteur Sade en personne. L'imagination, présentée dans le passage cité comme faculté opposée à la « nature », ne doit pas être comprise comme un vecteur surnaturel du fantastique. Ce n'est pas sur le plan spirituel, mais sur le plan physique qu'elle détermine un comportement opposé à la « nature » : vecteur de sodomie, l'imagination sadienne parodie les fonctions reproductrices – c'est-à-dire procréatrices – du corps. Nous le verrons par la suite.

#### 4.4 La parodie de l'imagination maternelle

Il ne s'agit pas ici de fournir un compte rendu du concept philosophique d'imagination, ni un aperçu historique des idées liées à ce terme au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>385</sup> Nous proposons de prendre un raccourci par un auteur – Voltaire – et un ouvrage – l'*Encyclopédie* – dont nous avons déjà constaté l'importance dans l'œuvre de Sade. Nous aurons l'occasion de confirmer à plusieurs reprises le voltairisme du marquis.<sup>386</sup> Proche de la théorie déjà illustrée de La Mettrie, Voltaire distingue entre un type d'imagination faible, superstitieuse, qui porte à croire au surnaturel et aux choses surhumaines, et un type d'imagination fort, capable de trouver des solutions techniques dans l'ingénierie, ou de mettre en place, de bien ordonner des éléments, par exemple dans un texte : l'*inventio* en général et l'*inventio* d'éléments fabuleux en particulier doit être ainsi opposée à la *dispositio*. Le premier type d'imagination porte au désordre et à l'irrationnel, le deuxième type ne va pas sans ordre, et semble conforme, en particulier, à l'ordre du vraisemblable et raisonnable, qui est aussi l'ordre de la nature et des « règles » de la poétique d'Ancien Régime en France.<sup>387</sup>

<sup>384</sup> Pour le sylphe, voir les *Œ* III, pp. 658 et 1481 ; en ce qui concerne l'Apocalypse, se rapporter à *Œ* III, pp. 663 et 1483.

<sup>385</sup> Pour un aperçu de la question, voir l'article « imagination » de Pierre Graille in Michel Delon (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, op. cit., pp. 664-667.

<sup>386</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 276, dit que Sade possédait les *Œuvres complètes* de Voltaire dans l'édition de Kehl et évoque plus particulièrement 7 titres que Sade a étudiés. Alice M. Laborde, *La Bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine, 1991, dénombre au moins 18 autres volumes de Voltaire dans son château. Indications précises chez Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », art. cit., pp. 593-712 ; pp. 622-628, 633, 657-659, 661, 668, 670, 680.

<sup>387</sup> Nous lisons l'article dans Voltaire, *Œuvres alphabétiques*, éd. par Jerom Vercruysse, Oxford, Voltaire foundation, 1987, pp. 204-214



Ce qui distingue le plus la définition surréaliste de l'imagination de celle ancienne de Voltaire, c'est que l'imagination est d'abord une faculté de la mémoire. En vertu de son adhésion au sensationnisme, philosophie pour laquelle rien ne saurait venir de rien dans l'esprit humain parce que toute affection de l'esprit dérive d'une impression sensorielle préalable (« *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* »),<sup>388</sup> Voltaire pense que l'imagination n'est jamais créatrice :

« L'imagination active est celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire ; elle rapproche plusieurs objets distants, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change ; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier. »<sup>389</sup>

Pour Voltaire, même le génie et l'inspiration découlent de la réflexion et de la mémoire. Tandis que l'imagination active n'est que raison, réflexion, force et ordre, le désordre, le dérèglement, l'irrationnel et la faiblesse sont rejetés du côté d'une imagination appelée « passive ».

Nous entrevoyons ici une axiologie sexuée, où l'imagination active et forte serait le propre de l'homme, celle passive et faible le propre de la femme.<sup>390</sup> Le texte de Voltaire et l'article suivant dans l'*Encyclopédie*, qui discute une problématique déconcertante, confirment cette intuition. Avec La Mettrie, Voltaire croyait à une capacité typiquement féminine, c'est-à-dire maternelle, de laisser par un simple effet d'imagination des « impressions », des taches, sur un bébé nouveau-né :

« C'est encore cette imagination passive des cerveaux aisés à ébranler, qui fait quelquefois passer dans les enfants les marques évidentes d'une impression qu'une mère a reçue ; les exemples en sont innombrables, et celui qui écrit cet article en a vu de si frappants, qu'il démentirait ses yeux s'il en doutait ; cet effet d'imagination n'est guère explicable, mais aucun autre effet ne l'est davantage. »<sup>391</sup>

Pour une fois peu critique, Voltaire consacre tout un article au phénomène, sous le titre d'« Imagination des femmes enceintes sur le fœtus, pouvoir de l' ». Le renvoi à l'article « Monstre » à la fin suggère qu'il s'agit bel et bien d'un prodige. Cette croyance est amplement documentée dans un recueil de superstitions publié en

<sup>388</sup> Voltaire explique comment Locke « ruine » les « idées innées » et ajoute : « Personne ne me fera jamais croire que je pense toujours ; et je ne me sens pas plus disposé que lui [sc. Locke] à imaginer que, quelques semaines après ma conception, j'étais une fort savante âme, sachant alors mille choses que j'ai oubliées en naissant, et ayant fort inutilement possédé dans l'*uterus* des connaissances qui m'ont échappé dès que j'ai pu en avoir besoin, et que je n'ai jamais bien pu reprendre depuis. » (*Lettres philosophiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 84).

<sup>389</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques*, op. cit., p. 208.

<sup>390</sup> Le lien entre faiblesse physiologique de la femme et son imagination est déjà fait par Malebranche, selon Paul Hoffmann, *La femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine, 1995, pp. 95 s.

<sup>391</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques*, op. cit., p. 208 ; *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, p. 561. Voir aussi l'*Homme-machine* de La Mettrie, *Œuvres philosophiques*, op. cit., pp. 102 s.

1480 sous le titre d'*Evangelies des quenouilles*.<sup>392</sup> Pour le peuple, la forme de l'impression sur le bébé révélait un désir de la mère lors de la conception ou de la gestation : ainsi une tache de naissance en forme de pomme sur le nourrisson renvoyait à l'envie de pommes de la mère. La simple vue d'un objet par la mère pouvait se répercuter sur la peau du rejeton. Encore aujourd'hui, on parle d'« envies » pour désigner ce que les médecins appellent *naevus simplex*.<sup>393</sup> La possibilité d'une impression indirecte d'origine non physique, par le biais de la mère, dont l'esprit semble agir sur un corps indépendant d'elle, pose un vrai problème au sensationnisme empirique de Voltaire.<sup>394</sup>

Nous pouvons comprendre maintenant pourquoi Sade s'attaque à l'imagination par le biais de la figure maternelle. La critique a souvent souligné l'aversion de Sade pour les figures maternelles. Mais pour trouver une explication, il ne faut nullement recourir à la biographie du marquis, victime pendant toute sa vie de sa belle-mère, la présidente de Montreuil.<sup>395</sup> A travers la figure maternelle, Sade ne vise pas une personne précise, mais nous propose la parodie d'un type faible, passif et fantastique d'imagination, nous allons le voir maintenant.

Écoutons la tirade qu'adresse Dolmancé à la mère d'Eugénie à la fin de *La Philosophie dans le boudoir* :

« Apprenez, madame, qu'il n'est rien de plus illusoire que les sentiments du père ou de la mère pour les enfants, et de ceux-ci pour les auteurs de leurs jours [...]. Si les mouvements d'amour réciproque étaient dans la nature, la force du sang ne serait plus chimérique, [...]. Ces prétendus mouvements sont donc illusoires, l'intérêt seul les *imagina*, [...]. Voyez si les animaux les connaissent : non, sans doute ; c'est pourtant toujours eux qu'il faut consulter, quand on veut connaître la nature. [...] vous, enfants, bien plus dégagés, s'il se peut encore, de cette piété filiale dont la base est une vraie chimère, persuadez-vous de même que vous ne devez rien non plus à ces individus dont le sang vous a mis au jour. Pitié, reconnaissance, amour, aucun de ces sentiments ne leur est dû, [...] ; et si par hasard vous vous *imaginiez* en démêler l'organe, [...] étouffez sans remords des sentiments absurdes. » (CE III, 166 s.)<sup>396</sup>

Dolmancé explique que tout lien, sentimental, moral ou autre, entre parents et enfants, est un simple effet de l'imagination : d'où les adjectifs « illusoire » et « chimérique ». Les deux mots apparaissent deux fois dans le texte, tout comme le verbe « imaginer ». Même si la théorie de Dolmancé s'applique à tous les liens de

<sup>392</sup> *Les Evangelies des quenouilles*, trad. par Jacques Lacarrière, Paris, Albin Michel, 1998, « Première journée », chapitres 8, 17 et 22, pp. 47, 51, 53.

<sup>393</sup> Entrée 'envie', *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, consulté en ligne.

<sup>394</sup> Le supplément anonyme qui suit l'article de Voltaire se montre nettement plus critique ; voir *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, *op. cit.*, t. 8, p. 563 : « l'enfant dans la matrice, est à cet égard aussi indépendant de la mere qui le porte, que l'œuf l'est de la poule qui le couve [...] ».

<sup>395</sup> On a par exemple identifié la « marâtre » Isabelle de Bavière, qui fut selon Sade l'ennemie de son mari le roi Charles le Fol, avec Mme de Montreuil, belle-mère et persécutrice de Sade ; voir Chantal Thomas « Isabelle de Bavière. Dernière héroïne de Sade », pp. 47-66 in : Camus et Roger, *Sade : écrire la crise*, *op. cit.*, p. 61. Il nous semble imprécis d'identifier les rôles d'épouse, belle-mère et mère.

<sup>396</sup> Nous soulignons.

parenté, c'est la mère qui est visée, vu que les libertins finiront par lui coudre le sexe : « il faut qu'Eugénie vous couse avec soin et le con et le cul » (Œ III, 175). L'idée vient de la part d'une femme, Mme de Saint-Ange. Non par hasard, l'activité de coudre est traditionnellement considérée comme féminine ; et c'est la fille Eugénie qui est chargée d'opérer sur sa mère.

Quant au protagoniste masculin, Dolmancé, celui-ci confirme son incapacité toute masculine à imaginer : « Parbleu, l'idée est excellente [...] ; je ne l'aurais jamais trouvée » (Œ III, 175). La couture figure l'activité de réunir et de mettre en ordre des éléments, elle symbolise la *dispositio* en littérature, tout comme le filage figure l'*inventio*, la production des contenus. Contrairement à l'affabulation fantastique de l'imagination maternelle rejetée ici, la couture correspond à une imagination jugée de manière positive quoique féminine : c'est l'imagination de détail recommandée par Voltaire. Soulignons l'ironie du passage, car c'est un talent féminin comme la couture que Sade revalorise. Pour être précis, deux images stéréotypées de la femme sont opposées : celle de la couseuse et celle qui voit en toute femme une mère. La réflexivité de la misogynie affichée de manière caricaturale devrait amener le lecteur à se placer au second degré.

La fille Eugénie souligne elle-même la signification anti-maternelle et anti-procréatrice de la couture : « L'excellente chose ! allons, allons, des aiguilles, du fil ; écartez vos cuisses, maman, que je vous couse, afin que vous ne me donniez plus ni frères ni sœurs » (Œ III, 175). La stérilisatrice « bien créée » Eugénie – où nous reconnaissons les mots grecs « *eu* » (bien) et « *gignein* » (créer) –, porte donc un nom antiphrastique : hostile à la création, elle représente plutôt le mal. Mais à un autre niveau de lecture, nous l'avons dit, une certaine forme de créativité doit lui être concédée dans le domaine de la méchanceté.

Le postérieur subira à son tour un traitement : c'est Dolmancé qui coudra le derrière (Œ III, 176). Un domaine privilégié des hommes, chez Sade, est en effet celui de la sodomie, dès les *Cent Vingt Journées de Sodome*, au titre éloquent à cet égard. Si les femmes comme de simples réceptacles semblent d'abord condamnées à procréer et imaginer passivement, les hommes, stériles dès le début par leur incapacité à concevoir, correspondent à l'idéal. Mais contrairement aux hommes, les femmes ont le choix de ne pas enfanter : Eugénie et Mme de Saint-Ange, les si bien nommées, refusent la passivité du réceptacle et, non contentes de se limiter à une sexualité non procréatrice, prennent l'initiative de stériliser autour d'elles.

Nous venons de voir un scénario sexuel sadien se transformer en programme métapoétique, par la réflexion du rôle de l'imagination. Dans la mesure où la distribution des rôles est dépassée sur certains points, que la femme, par exemple, passe du statut de procréatrice à celui de stérilisatrice, et que l'homme peut devenir un couseur à l'image de la femme, la parodie accomplit son rôle essentiel de modifier et révéler, par un jeu qui renvoie à des significations sérieuses. Ce que nous énoncions plus haut en guise de simple intuition, à savoir que la parodie est capable de révéler des structures anthropologiques, semble s'avérer ici dans la réflexion du rapport entre hommes et femmes. Le côté ludique de la parodie apparaît lorsque

Sade fait de Dolmancé un coureur, et du cul un équivalent de la vulve, susceptible du même traitement qu'elle. La sodomie ne met-elle pas en cause la sexualité canonique, tout en imitant de manière caricaturale son approche pénétrante, même à travers l'inversion ? La combinatoire sadienne est en tout cas réduite et limitée aux possibilités physiques. D'où la répétition incessante, par exemple dans *Les Cent Vingt Journées*, qui épuisent toutes les variantes possibles de copulation. L'inversion offre bien moins de possibilités que la combinatoire d'isotopies incompatibles dans les images surréalistes. Chez Sade, le travail du corps obéit à la parodie des valeurs morales liées traditionnellement aux fonctions biologiques ; chez les surréalistes, il s'agit d'abord d'incompatibilités sémantiques. Contrairement à ce que réclamaient les surréalistes, Voltaire souligne que l'imagination de détail ne peut jamais assembler des « objets incompatibles », un point avec lequel l'œuvre de Sade se montre dans un accord parfait.

Nous pouvons maintenant résumer nos recherches sur l'imagination en un tableau qui reproduit aussi des catégories thématiques par Sade au début de différents textes et que nous discuterons dans le chapitre suivant :

Type de faculté	Fonctions	Domaines et genres	Commentaire
« imagination active », « de détail », « forte », mâle et adulte	Réflexion, combinaison selon la nature, inventions et solutions techniques, inventer les détails et les expressions en art et dans la conversation, ornement (Sade).	Sciences et poésie, grands genres comme l'épopée, la tragédie, genre moraliste comme les fables d'Esopé, <sup>397</sup> histoire.	En termes rhétoriques, l'imagination active s'occupe davantage de la <i>dispositio</i> et de l' <i>elocutio</i> que de l' <i>inventio</i> .  Selon la définition de la poétique classique, la littérature est une imitation de la nature.
« imagination passive », féminine et enfantine	Absence de réflexion, dérèglement, combinaison contre nature, rêve.	Certains romans, contes de fées, imaginations fantastiques, mythologie et religions (fable en général)	En termes rhétoriques, l'imagination passive s'occupe davantage de l' <i>inventio</i> que de la <i>dispositio</i> .  Selon la définition du genre fantastique, il s'agit de motifs surnaturels.

Pour Voltaire, l'« imagination de détail », faculté raisonnable du jugement humain, se manifeste en poésie comme dans les sciences. Elle sert à la solution de problèmes mécaniques tout aussi bien qu'à la création de romans. Lorsqu'il reprend la distinction cartésienne entre « imagination passive » et « active », c'est toujours pour souligner le rôle important du « jugement ». Nous comprenons que ni l'« imagination

<sup>397</sup> C'est sans doute grâce au discours moral dans la fable ésopienne que celle-ci est classée par Voltaire du côté de la réflexion, et non du côté de la déraison de l'imagination passive, *ibid.*, p. 209 : « Un jugement toujours sain règne dans les fables d'Esopé ».

d'invention », ni celle « de détail » ne peut être passive, comme chez le « peuple ignorant » ou les « enfants », selon les propres mots de Voltaire : tout comme Sade, il rejette le fantastique réservé en général à ces deux catégories dévalorisées de personnes. Le conte de fées est pour Voltaire opposé à l'ordre, au bon sens et à la raison. Et enfin, en ce qui concerne l'« imagination de détail », celle qui est liée à la forme rhétorique, il faut pour Voltaire qu'elle reste « naturelle ».<sup>398</sup>

#### 4.5 La parodie de la fable et l'écriture historique

Le parcours accompli jusqu'ici nous a amené à rejeter la présentation surréaliste de Sade comme un auteur pétri d'imagination au sens moderne. En même temps, le terme souvent utilisé de « fantastique », tout aussi cher aux surréalistes, semble inapproprié pour deux raisons : nous avons vu l'utilisation ironique des acteurs surnaturels chez Sade. Le genre fantastique naît à l'époque de Sade même – par exemple dans l'œuvre de Jean Potocki –, mais il ne possède pas encore de définition et de théorie à cette époque. Si nous voulions nous baser sur l'étude du fantastique par Todorov, nous constaterions que le moment de l'hésitation indispensable manque en général dans le surnaturel sadien : celui-ci ne s'affiche jamais comme entorse à l'ordre naturel des choses, mais se dénonce comme machination.<sup>399</sup>

Nous sommes ainsi prêt à revenir à notre hypothèse énoncée dès l'introduction du présent travail : la parodie, ce procédé imitateur peu créatif, constitue le moyen idéal pour la critique (au sens double de dévoilement et condamnation) de toute fable, une critique qui s'effectue dans le meilleur esprit des Lumières mais se retourne en même temps contre celles-ci lorsqu'elles érigent en dogmes et croyances la justice, l'utilité, le progrès et bien d'autres innovations. La suite de notre travail sera consacré à l'exploration de différentes fables comme hypotextes de la parodie sadienne, et situera celles-ci par rapport au procédé tantôt opposé, tantôt complémentaire de l'écriture historique. C'est ainsi que nous tenons

<sup>398</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 8, pp. 561-563 : « Il y a plus d'imagination dans les contes des fées ; mais ces imaginations fantastiques, toujours dépourvues d'ordre & de bon sens, ne peuvent être estimées ; on les lit par foiblesse, & on les condamne par raison. La seconde partie de l'imagination active est celle de détail, & c'est elle qu'on appelle communément imagination dans le monde. [...] C'est sur-tout dans la Poésie que cette imagination de détail & d'expression doit régner ; [...]. Dans tous les arts la belle imagination est toujours naturelle ; la fausse est celle qui assemble des objets incompatibles [...]. » Voir aussi Voltaire, *Œuvres alphabétiques I, op. cit.*, pp. 204-214, plus particulièrement pp. 208 s. et note 6 pour Descartes.

<sup>399</sup> Todorov, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, chapitres 6 à 9, développe l'idée de fantastique par rapport à l'allégorie. Ce rapprochement existe en effet à l'époque, comme nous le voyons dans la *Poétique* de Jean-François Marmontel : « Le merveilleux surnaturel est tantôt l'image directe & simple, tantôt le voile symbolique & transparent de la vérité. Dans le premier cas, c'est la pure fiction ; dans le second, c'est l'allégorie » (*Poétique française, op. cit.*, p. 408). Ensuite, Todorov définit le genre fantastique en établissant une liste de motifs essentiels (*Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p. 62). Nous en retenons celui de l'incrédulité et des doutes contrastant avec l'affirmation de la réalité des faits. Sade l'utilise dans les *Historiettes, Contes et fabliaux*, auxquels nous reviendrons ; voir notre section VI, en particulier le chap. 6.5.

compte de cette définition capitale de Voltaire dans l'*Encyclopédie* : « Histoire, s.f. c'est le récit des faits donnés pour vrais ; au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux. »<sup>400</sup> En tenant compte de l'écriture historique chez Sade, nous sommes naturellement appelés à accorder de l'importance aux écrits dits exotériques, qui comptent des romans, des nouvelles et des pièces de théâtre historiques. En outre, nous tenons compte du contexte poétologique classique de Sade, pour lequel l'appel à l'ordre de la raison, du vraisemblable et de la nature est aussi caractéristique dans la fiction qu'elle l'est dans l'écriture historique. Le guide de Sade en matière de poétique, Marmontel, abonde en avertissements contre le surnaturel. Il ne faut pas se laisser leurrer par les *Eléments de littérature*, qui ont acquis à leur auteur la réputation d'un préromantique.<sup>401</sup> Ce qui compte bien plus pour nous, c'est que, fervent émule de Voltaire quoique moins bon historien que lui, Marmontel fut aussi historiographe de France et, dans cette fonction, prédestiné à la critique de la fable.<sup>402</sup> Comme Voltaire, Marmontel recommande l'imagination de détail, la *dispositio* et l'*elocutio* au lieu de l'*inventio* :

« Inventer, ce n'est donc pas se jeter dans des possibles auxquels nos sens ne peuvent atteindre ; c'est combiner diversement nos perceptions, nos affections [...]. Le froid copiste, je l'avoue, ne mérite pas le nom d'inventeur ; mais celui qui découvre, saisit, développe dans les objets ce que n'y voit pas le commun des hommes, celui qui compose un tout idéal & nouveau d'un assemblage de choses connues, ou qui donne à un tout existant une grâce, une beauté nouvelle, celui-là, dis-je, est Poète [...]. »<sup>403</sup>

Le « vraisemblable » se définit pour lui par le respect de la règle de l'ordre naturel des choses : « La vraisemblance consiste à n'attribuer à la Nature que des procédés conformes à ses loix & à ses facultés connues [...]. »<sup>404</sup> Voltaire, dans l'article « histoire » de l'*Encyclopédie*, se montre unanime avec son collègue : « Il sera permis [...] de douter de tous les événements qui ne sont pas dans l'ordre ordinaire des choses humaines. »<sup>405</sup> Selon Voltaire, l'histoire n'admet pour seul acteur que l'homme. Comme Marmontel, il ne croit qu'au cours « ordinaire » des choses, et celui-ci doit obéir aux règles du « vraisemblable », comme il le dit plus loin sur la même page.

Dans son *Idée sur les romans*, où Sade s'occupe des mêmes questions théoriques, le vraisemblable constitue également un impératif incontournable, et l'imagination n'a droit de cité que pour résoudre les problèmes accessoires du bien

<sup>400</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques I*, op. cit., p. 164.

<sup>401</sup> Entrée « Marmontel », p. 844 in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Georges Grente, revue par François Moureau, Paris, Librairie générale française, 1990 (Fayard, 1960).

<sup>402</sup> *Ibid.* : nommé historiographe en 1771, il donne des *Mémoires sur la régence du duc d'Orléans en 1789*.

<sup>403</sup> Marmontel, *Poétique*, op. cit., p. 319 s.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 318. Voir aussi p. 380 : « Si elle [sc. la Poésie] opère comme il nous semble qu'eût opéré la Nature, elle sera dans la vérité. »

<sup>405</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques I*, op. cit., p. 179.

dire (*dispositio*) ou de l'ornement rhétorique (*elocutio*), qui permet d'« éblouir » : « ne remplace point cependant le vrai par l'impossible, et que ce que tu inventes soit bien dit ; on ne te pardonne de mettre ton imagination à la place de la vérité, que sous la clause expresse d'orner et d'éblouir » (*CdA* a 45 et b 30). Et dans la préface de *Justine* qui propose un véritable petit essai de théorisation de la fable, Sade présente l'ordre naturel des choses comme alternative supérieure à l'explication par la fable ou l'allégorisation sous le voile de « personnages fabuleux » :

« Nos aïeux, pour intéresser, faisaient jadis usage de magiciens, de mauvais génies, de tous personnages fabuleux auxquels ils se croyaient permis, d'après cela, de prêter tous les vices dont ils avaient besoin pour le ressort de leurs romans. Mais puisque, malheureusement pour l'humanité, il existe une classe d'hommes chez laquelle le dangereux penchant au libertinage détermine des forfaits aussi effrayants que ceux dont les anciens auteurs noircissaient fabuleusement leurs ogres et leurs géants, pourquoi ne pas préférer la nature à la fable ? » (*Œ* II, 127)

Sur la même page, Sade ajoute que ces « forfaits », les « bonnes les racontent aux enfants ». Il y a une certaine ironie dans le fait que racontant des « forfaits » semblables, le narrateur de « *Justine* » se met lui-même dans la position des « bonnes » dévalorisées. Le texte libertin, en se désignant de manière auto-parodique comme littérature enfantine, semble vouloir choquer l'ordre naturel du rationalisme des Lumières, mais à travers son exagération au lieu de sa négation : les « forfaits » sont tellement inhumains que, par la voie opposée à la fable et en niant tout surnaturel, ils mettent aussi en crise l'ordre naturel et humain postulé par Voltaire et Marmontel.

Le refus de toute fable, poussé à l'extrême jusqu'à devenir le cliché caricatural d'un impératif des Lumières, a pour conséquence la mise en question du genre romanesque tout court, comme le dit l'éditeur fictif de *Justine* : « Le dessein de ce roman (pas si roman que l'on croirait) est nouveau sans doute » (*Œ* II, 129). Dans l'avis de l'éditeur d'*Aline et Valcour*, la mise en garde contre le roman au profit de la vérité est semblable : « Personne n'est encore parvenu au royaume de Butua, situé au centre de l'Afrique ; notre auteur a seul pénétré dans ces climats barbares ; *ici ce n'est plus un roman*, ce sont les notes d'un voyageur exact, instruit, et qui ne raconte que ce qu'il a vu. » (*Œ* I, 387)<sup>406</sup> Les « fictions agréables » sont situées du côté du genre fabuleux de l'utopie, alors que la dystopie de Butua seule correspond à une peinture vraie. Pour Sade, c'est d'ailleurs par opposition à l'histoire que le terme de roman devient synonyme de fable, voire de mensonge. C'est ce qu'il dit tout en écrivant des romans, par exemple dans son rôle d'historien au début de *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* : « autant il faut de chaleur et d'imagination pour composer un roman, autant il faut de calme et de sang-froid pour écrire l'histoire [...] ! » (*OC* XII, 18). Le statut d'un roman historique comme celui d'Isabelle de Bavière est donc complexe, puisque l'histoire est travaillée dans et à travers la fable. Nous retombons toujours sur cette idée centrale à la parodie que même en

<sup>406</sup> Nos italiques.

s'attaquant à un hypotexte fabuleux, la parodie finit par reproduire de la fable sous certains aspects ; et vice versa, l'application fidèle de procédés de l'histoire peut, par certaines exagérations, détourner l'histoire même de sa fonction épistémologique ou de son but éthique.

D'ailleurs, ce qui est une vérité à une époque peut passer pour une fable à une autre. Selon la définition de Marmontel, le « merveilleux surnaturel par excellence » (c'est le terme qu'il utilise pour le fantastique) dépend d'une connaissance préalable de la nature :

« si au-lieu de la chaine qui lie les événemens & de la loi qui les dispose, elle [sc. la Nature] établit des intelligences pour y présider, & des causes libres pour les produire ; ce nouvel ordre de choses nous étonne encore davantage, & c'est ici le merveilleux surnaturel & par excellence. »<sup>407</sup>

Définition toute relative car, comme le dit Marmontel, le « merveilleux surnaturel » tient aussi à notre ignorance : l'étonnement disparaît dès que les « moyens que la Nature a mis en œuvre » cessent d'être inconnus ou cachés.<sup>408</sup> Que la définition de la fable change dans le temps et avec les temps, Marmontel l'affirme aussi en établissant une espèce de règle du réalisme surnaturel : pour lui, la magie ne saurait figurer que dans un récit se déroulant lui-même à une époque où la croyance à la magie existait encore (« il n'y a que les sujets pris dans les tems où l'on croyoit aux enchanteurs qui s'accommodent de ce système »).<sup>409</sup> Pour Voltaire, il ne fait pas de doute que plus les temps sont reculés, plus ils sont fabuleux, à cause d'un mode de transmission peu fiable dans les sociétés à l'origine illettrées :

« Les premiers fondemens de toute histoire, sont les récits des pères aux enfans, transmis ensuite d'une génération à une autre ; ils ne sont que probables dans leur origine, et perdent un degré de probabilité à chaque génération. Avec le temps, la fable se grossit, et la vérité se perd : de là vient que toutes les origines des peuples sont absurdes. »<sup>410</sup>

Du fait que le faux existe aussi dans le monde moderne civilisé, nous pouvons selon Voltaire postuler une double origine de la fable, d'une part dans l'ancienneté des témoignages, et d'autre part dans leur fausseté : « On a distingué les temps en fabuleux et historiques. Mais les temps historiques auraient dû être distingués eux-mêmes en vérités et en fables. »<sup>411</sup> S'attaquant à une matière historique obscure

<sup>407</sup> Marmontel, *Poétique*, op. cit., pp. 386 s.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>410</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques I*, op. cit., pp. 164 s. Voltaire reprend ici la distinction de Fontenelle dans *De l'origine des fables* (1724). Il rappelle aussi l'essai *Sur l'histoire*, où Fontenelle confronte l'histoire et la fable pour tenter de mieux les démêler. Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 82, a déjà rapproché Fontenelle et Sade : on sait, toujours selon Seifert, p. 281, que Sade se voit proposer, autour de 1783, l'édition des *Œuvres* de Fontenelle en douze volumes, publiée en 1764 à Amsterdam.

<sup>411</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques I*, op. cit., p. 179.



dans son *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, l'historien Sade se fait l'écho fidèle de Voltaire :

« peut-être devrions-nous quelques excuses, d'avoir employé parfois la physionomie du roman, dans la très véritable narration des faits qu'on va lire ; et cela, réuni aux détails nouveaux de cette narration, ne manquera pas de nous faire accuser de romancer, par ceux qui ne voulant jamais croire que ce qu'ont dit nos pères, traitent de fantastiques tout ce qu'ajoutent les enfants de ces pères... de ces pères souvent trop crédules. » (*OC* XII, 24)

Selon Sade – et c'est un point capital développé dans l'introduction de son roman –, seule une distance temporelle suffisante permet d'écrire l'histoire conformément à la vérité des faits : il n'y aurait donc pas d'historien objectif de sa propre époque. L'astuce est remarquable, car c'est en invoquant ce dernier principe, défendu entre autres par Fontenelle et Voltaire,<sup>412</sup> qu'il arrive à déjouer le reproche que lui feraient ces mêmes auteurs de travailler sur une époque reculée, obscure, et particulièrement douteuse en ce qui concerne la qualité des témoignages.

Sade offre, dans son *Idée sur les romans*, ce qu'on pourrait appeler une théorie anthropologique du fabuleux et du roman, en se fondant sur le développement millénaire de l'humanité : le problème du roman n'est pas limité au domaine de la littérature, dans cette vue ample, mais doit être mis en relation avec des théories expliquant la naissance des religions, et, plus tard, avec l'apparition des nations et de la politique dans l'histoire de la civilisation :

« ce fut dans les contrées qui, les premières, reconnurent des dieux, que les romans prirent leur source, et par conséquent en Egypte, berceau certain de tous les cultes ; à peine les hommes eurent-ils soupçonné des êtres immortels, qu'ils les firent agir et parler ; dès lors, voilà des métamorphoses, des fables, des paraboles, des romans ; en un mot, voilà des ouvrages de fictions, dès que la fiction s'empare de l'esprit des hommes. Voilà des livres fabuleux, dès qu'il est question de chimères : quand les peuples, d'abord guidé par les prêtres, après s'être égorgés pour leurs fantastiques divinités, s'arment enfin pour leur roi ou pour leur patrie, l'hommage offert à l'héroïsme balance celui de la superstition : non seulement on met très sagement, alors, les héros à la place de dieux, mais on chante les enfants de Mars comme on avait célébré ceux du ciel [...] ». (*CdA* a 29 et b 22)<sup>413</sup>

La littérature au service de la « patrie » semble constituer un progrès pour Sade : l'introduction d'une histoire nationale, qui accède à autant, voire plus de dignité que

<sup>412</sup> *Ibid.*, préface, pp. 19 s. C'est une condition déjà formulée par Fontenelle, dans *Sur l'histoire*, pp. 424-435 in *Œuvres complètes*, t. II, éd. G.-B. Depping. Slatkine Reprints, Genève, 1968 (Paris 1818), p. 432 : « nos erreurs sont incomparablement moindres que celles des anciens peuples » ; et surtout par Voltaire au dernier chap. de son *Essai sur les mœurs*, t. VI, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XXIV, Paris, Delangle frères, 1828, p. 274 : « Croyons les événements attestés par les registres publics, par le consentement des auteurs contemporains, vivant dans une capitale [...] ».

<sup>413</sup> L'Egypte est berceau de la culture pour l'article « Histoire » que Voltaire écrit pour l'*Encyclopédie*. Le même progrès de la religion vers la politique peut être constaté ; voir Voltaire, *Œuvres alphabétiques I, op. cit.*, p. 165 : « Ainsi les Egyptiens avaient été gouvernés par les dieux pendant beaucoup de siècles ; ils l'avaient été ensuite par des demi-dieux ; enfin ils avaient eu des rois [...] ». »

l'histoire des familles royales ou des règnes, démontre que Sade écrit après la Révolution. Il n'y a toutefois pas de progrès sans perte, l'*Idée sur les romans* ne le cache pas ; les garde-fous de la morale tombent avec le temps. La crainte des êtres fantastiques et surnaturels, représentés dans la citation suivante par les dieux, disparaît :

« A mesure que les esprits se corrompent, à mesure qu'une nation vieillit, en raison de ce que la nature est plus étudiée, mieux analysée, que les préjugés sont mieux détruits, il faut les faire connaître davantage. [...] quand l'homme [...] à l'exemple des Titans, [...] ose jusqu'au ciel porter sa main hardie, et qu'[...]il ne craint plus de déclarer la guerre à ceux qui le faisaient frémir autrefois, [...] ne doit-on pas alors lui parler avec la même énergie [...] ? » (CdA a 48 et b 32)

Ce qui compte pour nous et indique peut-être une caricature, c'est que la critique du fabuleux n'exclut pas l'appel à des acteurs mythiques, comme nous le voyons ici à l'exemple des « Titans » : Sade fait flèche de tout bois.

Dans son travail d'historien en revanche, le marquis ne se prive pas de faire œuvre de démystification, comme il se doit. Dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*, où Sade traite la période sanguinaire de la guerre de Cent ans, les éléments légendaires dans la vie du roi Charles VI sont systématiquement réinterprétés comme machinations bien rationnelles et très peu fabuleuses, imputables exclusivement au calcul de son épouse Isabelle : « Que l'on observe ici à quel point se ressemblaient tous les moyens qu'employait cette femme. Le fantôme de la forêt du Mans, le charlatan de Guyenne, les rêves de l'ermite Robert, ne sont-ils pas de la même main ? » (OC XII, 81). La rupture avec la tradition des fables est amenée par une enquête à l'aide de documents écrits (de « preuves authentiques ») : « Rien ne peut être traité de fabuleux dans l'histoire que nous présentons aujourd'hui, puisque c'est par des preuves authentiques que nous étayons les faits nouveaux, dont personne avant nous n'avait encore parlé » (OC XII, 24). Comme dans la préface de *Justine*, nous voyons ici la tentative de remplacer la fable par une explication ou une méthode plus rationnelles, même si la théorie de conspiration et l'idée de l'universalité du crime forment une espèce de fable plus scientifique destinée à remplacer les fables anciennes évoquées. Nous y reviendrons lorsqu'il s'agira d'examiner la vision parodique de l'histoire chez Sade : la théorie de conspiration représente une négation du bon sens opposée et complémentaire à celle qui consisterait à accorder toute foi aux fables les plus fantastiques.

En guise de bilan provisoire, nous pouvons dire qu'à travers les *incipits* de textes ésotériques et exotériques, il existe un rapport étroit de la poétique sadienne avec l'écriture historiographique : cela ne tient pas seulement aux règles de l'imitation de la nature et du vraisemblable applicables à la fois dans le roman et dans l'écriture de l'histoire, mais encore à une rhétorique commune qui s'excuse de blesser certaines bienséances. Dans sa monumentale *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, un ouvrage que Sade possédait – on

sait même à quelle époque il le relut –,<sup>414</sup> l'auteur Jean Baptiste Louis Crevier se justifie de devoir raconter crimes et malheurs. Ce qui est significatif, c'est qu'il le fait en des termes que nous retrouvons presque mot pour mot dans des ouvrages, licencieux ou non, de Sade :

« On dira que je consacre ma plume à dépeindre, non la vertu, mais le vice, & le vice porté à son comble par les Tibère, les Caligula, les Néron. Il m'est aisé de répondre d'abord que le vice même peint avec les couleurs odieuses qui lui appartiennent, devient une leçon de vertu [...]. »<sup>415</sup>

Ce sont les paroles de l'historien Crevier, des paroles que nous avons retrouvées dans des contextes tout à fait différents au début de nombreux textes de Sade.

Nous voyons ici une démonstration exemplaire du fait qu'aucun hypotexte n'est à privilégier pour devenir le matériau de la parodie. Sade utilise l'histoire comme il utilise la philosophie de son temps, de manière surconventionnelle ou à rebrousse-poil. Le problème de l'histoire attire notre attention sur tout ce qui s'opposait à elle pour les esprits de l'époque : la fable. D'une part, Sade s'est conformé au précepte de Marmontel, selon lequel le « merveilleux surnaturel » ne peut être utilisé qu'avec la plus grande parcimonie et prudence. D'autre part, la parodie devait tout naturellement le porter au traitement de la fable, selon l'idée de Marmontel que, contrairement au merveilleux chrétien qui doit aussi être utilisé avec prudence parce qu'on ne peut le modifier,<sup>416</sup> la fable forme un domaine où tout est permis : « Le champ libre & vaste de la fiction est donc la Mithologie, la Magie, la Féerie dont on peut se jouer à son gré. »<sup>417</sup> Ces trois termes – mythologie, magie, féerie – décrivent tout un aspect de la notion de fable. Lorsqu'on excepte le merveilleux dans les grandes choses, c'est-à-dire le merveilleux chrétien, la fable est donc prédestinée à faire l'objet d'un traitement badin. La parodie semble même le seul mode d'existence de la fable admissible : « Le merveilleux dans les petites choses doit être renvoyé aux Contes de Fées, & [...] si la Poésie en fait usage, ce ne doit être qu'en badinant. »<sup>418</sup> Marmontel insiste sur cette idée : « Comme la féerie n'a jamais été reçue, elle ne peut jamais être sérieusement employée ; mais elle aura lieu dans un Poème badin. »<sup>419</sup> L'œuvre sérieusement badine du marquis suit de près cette règle, avec la différence qu'à l'instar de Voltaire plus audacieux face au merveilleux chrétien que Marmontel, il n'excepte pas d'un traitement parodique les mystères de la religion, considérés comme partie intégrante de la fable.

<sup>414</sup> Selon Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 599 et 638.

<sup>415</sup> Crevier, *Histoire des empereurs romains op. cit.*, t. I, p. VII. Nous reviendrons à cet auteur au chap. 8.3.

<sup>416</sup> Marmontel, *Poétique*, *op. cit.*, p. 415.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 426.

**V****LA PARODIE DE LA FABLE PAÏENNE**



## 5.1 La parodie de la mythologie

Dans les chapitres suivants, nous démontrerons que les figures de la fable païenne, c'est-à-dire les motifs de la mythologie antique dans l'œuvre sadienne peuvent toujours être interprétés en clé parodique. Nous établirons des liens entre cette parodie et le contexte des Lumières, les tendances de l'esthétique, les débats et savoirs qui sont en jeu. Nous reviendrons en passant au problème plus vaste de la fable, dont les mythes antiques ne sont qu'une manifestation. Dans un premier pas, les Lumières visent bien sûr à substituer quelque chose de plus scientifique à la fable ; mais en même temps, la fable semble se maintenir comme une constante anthropologique d'un discours à l'autre, d'une époque à l'autre. Les procédés de la parodie nous permettent de voir dans quelle mesure certains discours des Lumières mêmes peuvent être saisis comme la parodie de leurs hypotextes, et combien, dans la tentative même de les surpasser, elles finissent par leur devoir de nombreuses ressemblances.

Le premier aspect que nous traiterons touche à la problématique du style. Les figures mythologiques entrent dans des métaphores, métonymies, comparaisons, allégories, etc. qui caractérisent l'écriture du marquis : c'est ce que Fontanier nommerait des « mythologismes ».<sup>420</sup> Dans ces formulations, se fait remarquer une certaine affinité stylistique avec le langage burlesque légué par le XVII<sup>e</sup> siècle. Souvent, les dieux du panthéon gréco-romain apparaissent sous la forme d'antonomases. En général, une figure mythologique correspond par convention à une idée abstraite, comme Vénus à l'amour, Hercule à la force, etc. Chez Sade, ces antonomases, par leur valeur de clichés ou de stéréotypes, fournissent un moyen à la caricature et à la dénudation stylistique.

Le cliché en photographie est un modèle réutilisable à l'infini sans aucun changement : un genre de (re)production qui exclut toute originalité et toute individualité.<sup>421</sup> Contrairement à Flaubert qui, dans son *Dictionnaire des idées reçues* ou dans *Bouvard et Pécuchet*, varie les clichés au maximum, ceux de Sade sont limités à un nombre limité d'hypotextes récurrents de la tradition littéraire, philosophique, religieuse, etc. Ce qui varie, ce sont les contextes dans lesquels il les place, roman, pamphlet, théâtre, texte exotérique ou ésotérique. Mais les antonomases mythologiques de Sade donnent aussi lieu à des inversions : Vénus synonyme d'amour ne sera plus qu'un jouet de sodomite ; Hercule ne sera plus qu'un fouteur, et sa force physique et morale se transforme en puissance sexuelle ou en énergie criminelle.

<sup>420</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1977, « Seconde partie », « Section seconde », chap. I, « Mythologisme », pp. 120 s.

<sup>421</sup> Selon Amossy et Herschberg-Pierrot, les termes de cliché et de stéréotypie entrent dans la langue française au début du XIX<sup>e</sup> siècle, désignant tout d'abord les procédés typographiques permettant de composer rapidement un livre : avec l'invention de la photographie, ces mots entrent dans le langage courant ; voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue discours société*, Paris, Nathan, 1997, p. 11, en particulier pp. 53-65.

Dans ce qui suit, nous nous bornerons au panthéon gréco-romain avec ses grands dieux olympiens – Jupiter, Junon, Pluton, Vénus, Mars, Minerve, Apollon, Mercure, Bacchus, pour ne citer que ceux qui apparaissent chez Sade –, ainsi que ses demi-dieux, héros mythiques et divinités subalternes parmi lesquels le marquis privilégie, sous leurs noms romains, Hercule, les trois Parques, les trois Grâces, Flore, Aurore, Cupidon et, sous leurs noms grecs, Thémis, Morphée, Caron, Pandore, Dédale, Hélène, le Minotaure, Hébé, Ganymède, Narcisse, Hyacinthe, Adonis, Zéphire. Parmi les évocations les plus fréquentes, il faut évoquer, sans conteste, Vénus avant Thémis, c'est-à-dire les correspondants respectivement de l'amour ou de la sexualité, d'un côté, et de la justice, de l'autre.

Selon Pierre Gaxotte, le XVIII<sup>e</sup> siècle abandonnerait « doucement les divinités guerrières, vertueuses et imposantes » : « Jupiter, Junon et Mars, sont détrônés sans bruit par Vénus, Cupidon, Amphitrite, Bacchus et l'Aurore, avec leurs cortèges d'amours, de nymphes, de néréides, de faunes et de Tritons. »<sup>422</sup> Dans le cas de Sade, la présence massive des figures de Vénus et de Bacchus donne raison à Gaxotte. Mais il faut préciser que Gaxotte passe par une image canonique du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ne prendrait en compte que les grandes œuvres. Dans la mesure où la parodie conserve et réactualise certains hypotextes très anciens, Sade fait réapparaître des divinités guerrières et imposantes comme Jupiter, Hercule et Mars ; leur image est tout simplement rabaisée à celle d'acteurs dénués de vertu. A travers la figure de la foudre, qui constitue un sommet et un nœud lourd de sens dans l'œuvre de Sade, la figure de Jupiter occupe une place de choix et doit en conséquence faire l'objet d'un traitement approfondi.<sup>423</sup> Nous reconnaissons l'origine surtout romaine du panthéon sadien : mais le choix de nom romains est conforme à la tradition littéraire française depuis le Moyen Âge, pétri en Occident de culture latine et peu au fait de l'Antiquité grecque. En outre, notre auteur participe pleinement de la rhétorique de la Révolution et de l'Empire qui s'inspirent des héros romains mythiques ou historiques, ainsi que de leurs vertus, tendance visible même dans le vocabulaire de l'architecture du néoclassicisme.<sup>424</sup>

Le style néo-antique flamboie tout d'abord dans deux opuscules politiques de Sade, rédigés lorsqu'il était à la tête de la section des Piques, sous la Révolution :

<sup>422</sup> Cité par George Poe, *The Rococo and Eighteenth-Century French Literature*, New York, Peter Lang, 1987, p. 28.

<sup>423</sup> Il faut en outre souligner l'importance chez Sade des champs thématiques de la mort, avec les Parques, Pluton et Caron, de la beuverie avec Bacchus, de la force et de la violence avec Hercule et Mars, qui sont souvent synonymes de la beauté adulte des hommes, comme le sont Vénus et les Grâces pour la beauté féminine. Flore, Hébé, Cupidon, Adonis, Ganymède, Narcisse et Hyacinthe mettent en relief à la fois la jeunesse et la beauté de certains personnages, garçons ou filles.

<sup>424</sup> Style antique à la froideur moderne, comme le souligne Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », pp. 7-218 in id., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 215.

« Les fiers destructeurs des Tarquins eussent-ils pensé qu'ils ramperaient un jour sous César ? et qui peut croire que la même ville ait fait naître à la fois et Brutus et Mécène ? »<sup>425</sup>

« Scévole, Brutus, votre seul mérite fut de vous armer un moment pour trancher les jours de deux despotes ; mais toi, Marat, par quel chemin plus difficile tu parcourus la carrière de l'homme libre ! [...] Scévole et Brutus menaçaient chacun leurs tyrans : ton âme bien plus grande voulut immoler à la fois tous ceux qui surchargeaient la terre, et des esclaves t'accusaient d'aimer le sang ! »<sup>426</sup>

Le deuxième passage est dans le « Discours prononcé à la fête décernée par la Section des Piques, aux mânes de Marat », que Sade tint le 23 septembre 1793. Il est intéressant de relever que le titre fait appel à des « mânes », les esprits des morts et des ancêtres dans la mythologie romaine. Un bon mois avant l'allocution de Sade, sur la place du Carrousel en face du Louvre, une pyramide fut érigée, surmontée de l'inscription « Aux mânes de Marat 13 juillet an I ». Ce monument rappelant la tombe de Cestius à Rome, ainsi que la rhétorique de Sade, réservent un accueil enthousiaste à l'Antiquité païenne : la faveur des divinités païennes, chez Sade, est à situer dans le contexte plus vaste des Lumières anticléricales. L'utilisation parodique du mythe, bien entendu, fait sens dans la parodie du discours religieux.

Certes, Brutus et César appartiennent à l'histoire ; et Sade sépare nettement les poètes mythologues comme Ovide, Virgile et Homère des historiens antiques, comme Tacite et Suétone, rangés à part dans sa bibliothèque.<sup>427</sup> Avant de passer à l'examen des textes, disons ce qu'on peut entendre par « mythe », « mythologie » et « fable » à l'époque de Sade.<sup>428</sup> Comme l'explique Jean Starobinski, la « fable » n'est en effet qu'un fonds d'images stéréotypées, interprétées selon un système « généralisé et stabilisé ».<sup>429</sup> Ce n'est qu'une mine de matériau brut d'où le siècle tire les ornements pour la création d'œuvres. Starobinski postule que la problématique de la « fable » se limite au plan de l'expression et des formes. Le fond de la question n'apparaîtrait qu'avec la naissance de la « mythologie », une science qui commence à se développer à l'époque de Sade. Les pionniers de la mythologie (au sens de théorie du mythe) du XVIII<sup>e</sup> siècle, tels que Giambattista Vico ou dom Antoine-Joseph Pernety, restent marginaux dans leur siècle. Les idées de Vico, qu'Isaiah Berlin

<sup>425</sup> « Idée sur le mode de la sanction des lois » (2 novembre 1792) ; *OC-Tdf* XI, 85.

<sup>426</sup> « Discours prononcé à la fête décernée par la Section des Piques, aux mânes de Marat et de Le Pelletier, par Sade, citoyen de cette Section, et membre de la Société populaire » (29 septembre 1793), *OC-Tdf* XI, 120.

<sup>427</sup> C'est les « 5<sup>me</sup> raion et 6<sup>me</sup> » de la « 2<sup>de</sup> tablette » par rapport au « 9<sup>me</sup> raion » de la « 3<sup>ème</sup> tablette » : voir Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 638-641 et 667-672.

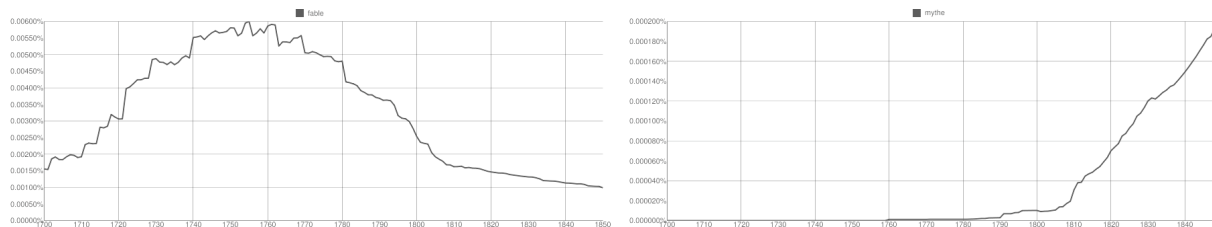
<sup>428</sup> Se rapporter à l'ouvrage de Starobinski qui offre un important inventaire des publications à ce sujet : Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, chap. VI, « Fable et mythologie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », pp. 232-262, avec la bibliographie dans la note 4 à la p. 261.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 238.



présente comme le précurseur du romantisme allemand,<sup>430</sup> ne sont connues en France que grâce à Michelet, et l'interprétation alchimique de la mythologie grecque sur le fond de celle égyptienne par Pernety, apôtre persécuté de l'illuminisme, n'est pas sorti de l'oubli jusqu'à nos jours.<sup>431</sup> C'est toutefois grâce à ce travail des Lumières que le mythe refleurit sous le romantisme, mais bien loin du concept stéréotypé de la « fable » que partagent grand nombre d'écrivains des Lumières : la conception romantique fait de la mythologie une véritable philosophie, à la base même de la création artistique.

Il ne faut pas s'étonner que le rétablissement d'un discours religieux sous la Restauration, préparé par le *Génie du christianisme* de Chateaubriand, coïncide avec le passage du mot fable à celui de mythe, avec le rétablissement des mythes comme inestimables richesses de la culture et objets captivants du savoir. C'est dans les *Chimères* de Gérard de Nerval, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, que culmine le discours mythico-religieux des romantiques dans une fusion profonde du christianisme avec le mythe païen.



Evolution comparée de la fréquence des mots « fable » (gauche) et « mythe » (droite) dans un corpus électronique de livres français publiés entre 1700 et 1850.<sup>432</sup>

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la distinction entre « fable » et « mythologie » n'est pas toujours nette. C'est ce que nous voyons par exemple dans les *Lettres à Emilie sur la mythologie* par Charles-Albert Demoustier, écrivain contemporain de Sade, oublié aujourd'hui. Malgré l'emploi du mot scientifique de « mythologie », Demoustier se contente de donner l'inventaire des motifs associés aux dieux païens, c'est-à-dire de réunir les éléments de la fable sans effort d'analyse : « La fable ressemble à la plupart de nos Parisiennes dont l'esprit n'est jamais plus aimable que quand il brille

<sup>430</sup> Voir Isaiah Berlin, « Giambattista Vico and Cultural History », pp. 49-69 in : id., *The Crooked Timber of Humanity. Chapters in the History of Ideas*, éd. par Henry Hardy, Princeton University Press, 1990.

<sup>431</sup> Voir ses deux gros volumes, *Les Fables égyptiennes et grecques, dévoilées & réduites au même principe, avec une explication des hiéroglyphes, et de la guerre de Troye*, Paris, Bauche, 1768.

<sup>432</sup> Recherche bibliométrique dans le corpus de livres français numérisés de Googlebooks, accessible en ligne sous <http://ngrams.googlelabs.com> (janvier 2011). Les deux axes verticaux ne possèdent pas la même échelle, « mythe » étant trois fois moins fréquent en 1850 que « fable » en 1750 ; mais deux fois plus fréquent en 1850 que « fable » à la même époque. Pour la méthodologie, voir Jean-Baptiste Michel, « Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books », in : *Science*, 331/6014 (2011), pp. 176-182.

au dépens du bon sens. »<sup>433</sup> Demoustier révèle une tendance pertinente dans le cas du marquis de Sade : la « fable » est appréciée comme symbole d'un certain dérèglement. Si chez Demoustier la fable permet d'épicer une correspondance amoureuse adressée à la femme aimée Emilie, Sade l'exploite dans le cadre d'intrigues lubriques ou d'un discours clandestin contre la morale.

A l'époque de Sade, la distinction entre « fable » et « mythologie » prend lentement forme. Nous le voyons dans l'introduction du *Dictionnaire abrégé de la fable* de Chompré, ouvrage très répandu :<sup>434</sup>

« On entend par la Fable, les contes que le paganisme a faits des dieux, des demi-dieux et des héros que les poètes ont chantés, avec les fêtes & les cérémonies de religion qu'on y observoit. Voilà de quoi il s'agit pour l'intelligence des poètes. Nous n'avons pas entrepris d'expliquer ce qui est caché sous ces voiles : c'est une autre espece d'études. Les folies des princes qui se sont fait adorer, les apothéoses des empereurs Romains, les noms de toutes les divinités des anciens peuples barbares, l'idolâtrie des sauvages Américains ; tout cela n'a pas plus de rapport à l'Histoire Poétique, que les Fables d'Esopé, ou les Pagodes des Indes Orientales.

On a continué à faire une attention particulière à l'Iconologie, c'est-à-dire, à l'explication des statues & des tableaux de la Fable, dont les peintres & les sculpteurs ont fidèlement marqué les symboles. »<sup>435</sup>

Sade possédait le *Dictionnaire* de Chompré, et ne s'en sépara même pas lorsqu'il fut prisonnier.<sup>436</sup> L'« autre espece d'études » renvoie précisément à l'étude scientifique du mythe, à ce que Starobinski appelait mythologie. Pour Chompré, cette science embrassait les mythes et les religions, et les examinait du triple point de vue de la philosophie et de l'histoire (à laquelle appartiennent les « empereurs Romains ») et de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'ethnologie (à laquelle renvoient les « peuples barbares »).

Sous ces thèmes, nous reconnaissons une théorie que le livre premier du *De natura deorum* de Cicéron associe au stoïcisme : Zénon et certains de ses disciples, dont Evhémère de Messène, voyaient sous l'écorce du mythe un sens allégorique renvoyant à la réalité physique du monde – à une philosophie de la nature. Pour d'autres, l'allégorie renvoyait à un événement historique – par exemple à l'invention d'une nouvelle technique – ou aux faits d'une personne réelle, puissante dans l'histoire de l'humanité. Ces deux aspects sont réunis dans ce que nous appelons aujourd'hui la théorie de l'évhémérisme, d'après Evhémère de Messène.

<sup>433</sup> Charles-Albert Demoustier, *Lettres à Emilie sur la mythologie*, éd. par G. Touchard-Lafosse, Paris, Langlois, 1835, t. I, p. 6. Comme le dit l'éditeur, p. XVII, les « Lettres parurent, en diverses parties, et à de longs intervalles, de 1786 à 1798 ».

<sup>434</sup> Son succès fut tel qu'il en parut des éditions pirates.

<sup>435</sup> Pierre Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*, Paris, Laporte, 1784, p. VI. Editio princeps en 1727 selon Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, <sup>20</sup>1864, p. 413.

<sup>436</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 644.

Le fait que certains empereurs qu'évoque Chompré se déclarèrent divins et tentèrent d'instaurer un culte à leur personne semble confirmer la doctrine évhémériste. Selon les fragments d'Evhémère qui écrivait au troisième siècle avant notre ère, Jupiter, un homme puissant, aurait voyagé par le monde pour fonder des royaumes et instituer des rois.<sup>437</sup> Ce n'est que par la suite que la tradition fit d'Evhémère un critique rationaliste, ce qui semble excessif au regard du contexte originel : ce philosophe vivait à la cour royale macédonienne auprès d'un successeur d'Alexandre le Grand, à une époque où l'on vouait un culte quasi religieux aux rois. Le premier évhémérisme se voulait plutôt apologie d'une théocratie, et non pas critique des dieux.

Le premier évhémérisme ne mettait donc pas en cause le paganisme. Seule la réception à la suite d'Ennius donna, dans l'Antiquité romaine, le caractère d'une critique générale de la religion à l'évhémérisme. L'apologétique médiévale fut elle-même évhémériste : mais si elle condamnait ou rationalisait le paganisme, et si elle tournait l'argument contre les dieux païens, ce n'était qu'au profit du seul mystère admissible, la religion chrétienne. A l'époque des Lumières, l'évhémérisme fut d'abord popularisé par l'abbé Antoine Banier, dès 1711, dans une *Explication historique des fables* qui fut refondue en trois tomes entre 1738 et 1740, sous le titre de *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*.<sup>438</sup> L'idée de la nature humaine des dieux païens devint monnaie courante. Ainsi l'ancien jésuite Claude-François Fraguier, un membre de l'Académie française et de l'Académie royale des inscriptions, affirmait en 1715 dans ses *Réflexions sur les dieux d'Homère* : « La plupart des dieux d'Homère avaient été des hommes. Les savants en conviennent. Des actions de grand éclat leur avaient mérité les honneurs divins et le titre de dieux ». <sup>439</sup> Et à la même époque, croyant moins au « grand éclat » ou à la vertu de ces surhommes historiques, Fontenelle proposait une interprétation évhémériste alternative, qui au contraire rendait compte de l'imperfection des dieux païens. C'est dans ce même esprit critique que son essai *De l'origine des fables* suppose que l'autorité illimitée des rois les conduisait à l'abus de pouvoir pour satisfaire toute sorte de vices typiquement humains : « dans toutes les divinités que les païens ont imaginées, ils y ont fait dominer l'idée du pouvoir, et n'ont eu presque aucun égard ni à la sagesse, ni à la justice, ni à tous les autres attributs qui suivent la nature divine ». <sup>440</sup> Ici encore, effet sans doute de la prudence de Fontenelle, le Dieu chrétien n'est pas en cause. Néanmoins l'évhémérisme reprit le sens à l'époque des Lumières que les Romains lui avaient donné : celui d'une critique fondamentale de la

<sup>437</sup> Concernant Evhémère de Messène, voir Giovanna Vallauri, *Evemero di Messene, testimonianze e frammenti, con introduzione e commento*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e di filosofia dell'Università di Torino, G. Giapichelli editore, Torino, 1956.

<sup>438</sup> Antoine Banier, *Explication historique des fables*, Paris, Le Breton, 1711 ; *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, Paris, Briasson, 1738-1740. Sur Banier et l'évhémérisme, voir Chantal Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, Paris, PUF, 1993, p. 112.

<sup>439</sup> Cité par Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *art. cit.*, p. 631.

<sup>440</sup> Fontenelle, *De l'origine des fables*, pp. 388-398 in *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 390.

religion. Cette manière de penser a profondément influencé le marquis de Sade, même si l'évhémérisme, le rabaissement du divin à l'humain, n'est qu'un moyent parmi d'autres dans la parodie sadienne des mythes. Nous le verrons, une idée centrale et révélatrice consiste aussi dans une parodie spécifique du christianisme à travers le paganisme et vice versa. Le principe imitatif au cœur de la parodie peut contribuer à présenter deux religions concurrentes comme équivalentes lorsque par quelque procédé elles sont mises en parallèle. Les rapports hiérarchiques traditionnels entre elles peuvent aussi subir une inversion : c'est ainsi que Sade pourra, en certains endroits, présenter le paganisme comme supérieur au christianisme.

## 5.2 La mythologie, un arsenal de stéréotypes

Ce qui frappe dans le style de Sade, c'est un usage abusif d'antonomases et de comparaisons mythologiques insignifiantes, ou de constructions métaphoriques plus complexes contenant des antonomases et comparaison de ce type. Dans son manuel classique sur les *Figures du discours*,<sup>441</sup> Fontanier décrit l'antonomase comme « synecdoque d'individu ». Parmi les différents types de ce trope, il en distingue deux qui nous intéressent ici : le premier est un nom propre remplacé par un autre, comme quand 'Napoléon' est substitué par 'Hercule' à cause de la force commune aux deux. Le deuxième type consiste en un nom commun remplacé par un nom propre : une 'Pénélope' désigne une femme sage, 'Minerve' la sagesse et 'Mars' la guerre. Selon Fontanier, les deux cas se distinguent en fonction de l'article. Dans l'antonomase du premier type, l'article est interdit, dans le deuxième type il est facultatif. On dit : 'Hercule triompha à Austerlitz' ; mais on dira : 'Napoléon est un Hercule dans l'histoire française'.

Nous classons dans la deuxième catégorie d'antonomases les figures où une divinité remplace un terme abstrait ('Vénus' signifie 'amour'), ou quand une périphrase qui comprend une divinité décrit une certaine action : 'sacrifier à Vénus' signifie alors 'accomplir un acte d'amour'. Les divinités donnent aussi lieu à de nombreuses comparaisons, formulées explicitement avec 'comme', 'tel que', 'plus que', 'moins que', etc., ou de manière implicite, par une simple association ou des structures textuelles (parallélismes, rimes, etc.). Ce qui importe dans le contexte des clichés, c'est que la phrase peut rendre explicite le sens du nom mythologique dans la comparaison, par exemple en disant 'belle comme Vénus'.

---

<sup>441</sup> Fontanier, *Les Figures du discours*, op. cit., « Seconde partie », « Théorie des tropes », chap. VIII, « Synecdoque d'individu, ou antonomase », pp. 95-97.

### 5.2.1 Clichés mythologiques de la beauté

Ganymède, jeune échanton des dieux olympiens, a fourni l'antonomase la plus fréquente pour la beauté masculine dans l'œuvre de Sade. Avec majuscule ou minuscule, le nom désigne un objet de luxure pour les libertins, comme le fut le Ganymède mythique, enlevé par Jupiter qui s'en était amouraché : « le Ganymède » (Œ II, 594), « mon Ganymède » (Œ III, 1171). Le nom, souvent utilisé au pluriel, est synonyme de jeunesse et beauté : « les deux petits Ganymèdes » (Œ II, 733), « le joli petit Ganymède » (Œ II, 884), « délicieux ganymèdes » (Œ I, 302) ou « ganymèdes délicieux » (Œ III, 744). Adonis, également jeune et beau, a une valeur comparable : « un Adonis de quinze ans, d'une figure vraiment enchanteresse » (Œ II, 532). Du côté féminin, il correspond aux Grâces : « La tendre mère de nos trois Grâces » (Œ III, 1076). Une narratrice, ailleurs, se donne le nom de la jeune déesse romaine des fleurs, qui apparaît également dans un contexte de « luxure » : « Je ne pris avec moi, pour objets de luxure, qu'un grand laquais de figure charmante, nommé Zéphir, et dont j'étais bien souvent la Flore » (Œ III, 685).<sup>442</sup>

La comparaison mythologique explicite qui exprime l'idée de beauté, apanage de la jeunesse, constitue le degré zéro absolu de la rhétorique sadienne : c'est le procédé le plus conventionnel et le plus stéréotypé. Au lieu de la figure paradigmatique de l'antonomase proprement dite, où il faut découvrir soit un autre nom, soit un terme abstrait remplacé par le nom mythologique, la figure syntagmatique de la comparaison lexicalise toujours le comparant et le comparé. La comparaison mythologique fait de la beauté d'une personne un être dépourvu d'individualité et de profondeur. En outre, c'est pour exprimer l'idée de beauté que Sade a le plus recours aux allusions mythologiques, qui semblent souvent d'autant plus arbitraires qu'il ne manque pas de noms dans le panthéon qu'on puisse rattacher à de beaux personnages.

Du côté des hommes, nous trouvons par exemple la comparaison banale « beau comme Adonis » (Œ II, 793 et III, 1097). Ailleurs, apparaissent « quatre bourreaux nus et beaux comme Mars » (Œ III, 1096). La fonction destructrice du bourreau semble convenir mieux à Mars, amant de Vénus, qu'à la tendresse d'Adonis. Du côté des femmes, nous constatons la même banalité : « belle comme Vénus » (Œ II, 648 et 810 ; Œ III, 317 et 694), « plus belle que Vénus » (Œ III, 267), « belle comme Hébé » (Œ III, 1097), mais aussi « faite comme Vénus » (Œ II, 637) et « faite comme les Grâces » (Œ II, 798). Parfois, il y a combinaison : « une jeune fille de dix-neuf ans, faite comme les Grâces, fraîche comme Hébé, et plus belle que Flore » (Œ I, 393). Les comparaisons commencent à se chevaucher quand le terme dépersonnalisé de « grâces » apparaît dans un rapport avec Flore, « déesse des fleurs », et de Vénus : une fille « réunissait toutes les grâces de Vénus, les attraits séduisants de la déesse des fleurs » (Œ III, 727). Une autre est décrite comme suit :

<sup>442</sup> Selon Chompré, Flore est la « femme de Zéphyre » ; *Dictionnaire abrégé de la fable, op. cit.*, p. 186.

« Représentez-vous Flore elle-même, et vous n'aurez encore, de ses grâces et de ses attraits, que la plus imparfaite idée » (Œ III, 1238).

Dans l'*Histoire de Juliette* Minerve désigne Clairwil, femme non seulement belle, mais encore libertine et philosophe : ayant la « la taille de Minerve sous les agréments de Vénus » (Œ III, 418). Minerve, patronne de la sagesse, renvoie aussi à l'intelligence : Clairwil est une des rares femmes de l'univers sadien qui disserte, ce qui ne lui évitera pas d'être sacrifiée. La sagesse conduira au malheur un autre personnage, Hélène qui, dans *La Nouvelle Justine*, pose en fille « sage, m'assura-t-on, comme Minerve elle-même » (Œ II, 791).

La « taille » qui caractérisait Clairwil est un trait distinctif fréquent de la beauté chez Sade. Il vient d'une tradition iconographique stéréotypée qui attache les pouvoirs de Vénus au « Ceste », sa ceinture que le *Dictionnaire abrégé de la fable* présente ainsi : « CESTE, ceinture de Vénus où étoient renfermées les grâces, les desirs & les attraits : c'est ce que Junon emprunta de Vénus pour se faire aimer de Jupiter, & pour le gagner contre les Troyens. »<sup>443</sup> Sade parle indistinctement de la taille de Vénus, de Flore, d'Hébé, des Grâces, de Minerve. Tous ces noms semblent donc parfaitement interchangeables : « sa taille souple et dégagée ressemble à celle de Vénus même » (Œ II, 885) ; « Quelle céleste figure ! c'était celle de Vénus elle-même, c'était sa taille » (Œ III, 1164) ; « vrai modèle de taille et de beauté, et dont la fraîcheur eût fait honte à celle de Flore elle-même » (Œ II, 637) ; « la taille d'Hébé même » (Œ II, 758) ; « la taille des grâces »<sup>444</sup> (Œ III, 181).

Ici, la parodie naît essentiellement de la nature stéréotypée et surconventionnelle des comparaisons. Il suffit qu'il y ait trois jeunes personnes dans un récit pour que le narrateur ait recours à l'image des trois Grâces. Il dit de trois sœurs : « On les appelait les trois Grâces : il était véritablement impossible de rien voir de plus frais, de plus mignon, de plus intéressant. » (Œ II, 606). L'adjectif « frais » évoque l'idée de fraîcheur, qualité que la tradition associe surtout avec Flore, la jeune déesse des fleurs : « c'était la physionomie de Flore même ; on ne vit jamais tant de fraîcheur » (Œ III, 367) ; « la fraîcheur de Flore » (Œ III, 467) ; « que de fraîcheur ! quel incarnat ! Flore elle-même, eût offert moins d'attributs » (Œ III, 1215). Chaque divinité ne représente qu'une seule qualité très générale et abstraite, facilement transposable sur d'autres acteurs. La dénudation du style conventionnel supprime l'individualité des personnages décrits, mais elle supprime jusqu'à l'idée de style même lorsqu'on définit le style comme expression d'une individualité. En fait, l'absence d'individualité forme un aspect essentiel de la parodie sadienne et caractérise paradoxalement l'écriture de Sade dans sa singularité.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 108. Les « grâces » ceignant Vénus sont à l'origine de l'image des Grâces personnifiées dansant autour de la déesse ; une image que nous retrouverons plus loin.

<sup>444</sup> Nous conservons la lettre minuscule de l'original : dans le cas des Grâces / grâces, mais aussi dans celui de Ganymède / un Ganymède / un ganymède, le texte hésite entre majuscules et minuscules.

### 5.2.2 Clichés mythologiques de l'amour et de la mort

Si Vénus n'est qu'un cliché pour l'amour, Mars pour la guerre et Bacchus pour le vin et l'ivresse, Pluton et les Parques renvoient à la mort d'une manière non moins conventionnelle. Justine apprend, à propos d'une fille immolée, qu'« elle te devance ; elle va chez Pluton préparer ton logement » (Œ II, 693). Mais les Parques (Œ II, 832 et 900; Œ III, 814) désignent la mort plus fréquemment : celles-ci ont l'avantage d'être femmes, ce qui autorise l'antonomase dans un scénario lubrique hétérosexuel : « Jamais les Parques ne furent arrosées de tant de foutre » (Œ III, 814). L'antonomase, ici, renvoie à la mort sous forme du meurtre commis par Olympe Borghèse, amie de Clairwil et de Juliette. Ces trois femmes forment un trio infernal qui dramatise l'image mythologique des Parques, ce qu'on voit ailleurs dans l'œuvre : « c'est l'anniversaire de la naissance de ma femme ; peut-être voudrions-nous que les Parques coupent le fil au bout du fuseau... » (Œ II, 900). L'« anniversaire de la naissance » souligne l'élément de la vie dans un contexte de mort. Normalement, les trois Parques personnifient la vie entière, tout le destin d'une existence, de la naissance à la mort. Seule la dernière des trois sœurs, Atropos, apporte la mort lorsqu'elle coupe le fil : chez Sade, le fil coupé suggère une action intentionnellement violente avec les ciseaux pour arme. La transitivité du verbe terminatif « couper » est prise au pied de la lettre. Ainsi Sade effectue une lecture doublement réductrice de l'allégorie, limitant d'abord l'image de la vie à l'image de sa fin, et en interprétant celle-ci comme un meurtre. Cette littéralisation de l'image est étroitement liée au procédé de la dénudation. L'exagération dans l'usage surconventionnel d'un procédé va facilement de pair avec une réduction, où une image mythologique perd sa polysémie et sa généralité pour ne s'appliquer plus qu'à un champ étroit.

L'association des « Parques » avec du « foutre » formule le lien profond entre l'érotisme et la mort. La *Nouvelle Justine* reprend ce *topos* dans une antonomase stéréotypée : d'Esterval a la passion de « surprendre ses hôtes dans le plaisir... de les mener des bras de Vénus dans ceux de la mort [...] » (Œ II, 827), et il est dit plus loin que « ce combat des Parques et de Vénus échauffe étonnamment la tête » (Œ II, 832). Le stéréotype d'*éros* et *thanatos* se trouve aussi au cœur d'un conte des *Crimes de l'amour*, intitulé « Florville et Courval » : « voilà donc quels sont les projets des mortels : c'est au moment où ils les forment, c'est au milieu de leurs amusements que l'impitoyable mort vient trancher le fil de leurs jours [...] » (CdA a 130 et b 238). Le passage annonce la mort de Mme de Verquin, épicurienne et stoïcienne athée ressemblant beaucoup au moribond du *Dialogue entre un prêtre et un moribond* : ce dernier expire d'ailleurs dans les bras de quelques catins (ma fin approche, six femmes plus belles que le jour sont dans *ce cabinet voisin*, je les réservais pour ce moment-ci » ; Œ I, 11). Comme lui, Mme de Verquin rendra son âme dans les bras de son amie Florville, après avoir pris un succulent repas et entendu un « concert doux et mélodieux, dont les sons paraissaient sortir d'un

*cabinet voisin* », de cet endroit qui est aussi réservoir de plaisirs pour le moribond du *Dialogue* (CdA a 132 b 240).<sup>445</sup>

Dans « Florville et Courval », érotisme et mort se conjuguent aussi dans le destin d'un jeune orphelin fougueux, M. de Saint-Ange, qui est en réalité le fils de Florville, et qui tombe amoureux de la protagoniste, sa mère. Celle-ci, un soir, se repose dans sa chambre : « Un sac à ouvrage était malheureusement resté ouvert sur mon lit, parce que je venais de couper des gazes dont j'avais besoin le lendemain. » Le jeune Saint-Ange la surprend et tente de la violer, mais la vertueuse se défend : « je me jette, en me débarrassant de lui, sur les ciseaux que j'avais à mes pieds [...], je cherche son bras pour l'y atteindre [...] ». Sans le vouloir, elle perce son cœur : « une main fatale avait dirigé mes coups ». Atropos a donc transformé la main de Florville en main de la Parque. L'attribut allégorique d'Atropos, les « ciseaux » évoqués explicitement dans le texte, sont interprétés de manière littérale de sorte qu'ils deviennent la cause réelle d'une mort. Le mythe qui n'était qu'un ornement, une allusion sur le plan du sens figuré, finit par se dérouler dans la réalité du récit et tombe complètement dans le sens propre. Comme dans le roman ésotérique obscène, la mort se conjugue avec un amour vicieux. Comme dans les romans licencieux, c'est au moment où le fils possède la mère que celle-ci lui donne la mort.

### 5.2.3 Clichés mythologiques de l'amour et du vin

L'antonomase est souvent enrobée d'une périphrase métaphorique plus étendue : si Mars est déjà synonyme de guerre, la périphrase « travaux de Mars » (CE I, 404) signifie absolument la même chose. Si Vénus signifie amour, « sacrifier à Vénus » (CE III, 232 et 280) signifie faire l'amour.<sup>446</sup> L'amplification de l'antonomase est fréquente dans le cas de Bacchus, synonyme d'ivresse dans l'expression « fumées de Bacchus » (CE I, 93 et 182 ; CE II, 785 ; CE III, 267). Ces fumées désignent en même temps l'effet de l'ivresse sur l'esprit du buveur, la montée de l'alcool à la tête, et l'hommage que rend le buveur à ce dieu, par des libations qui correspondraient à l'encens brûlé en son honneur.

En fait, l'alliance de Bacchus et Vénus forme un autre *topos* conventionnel, typique de l'art et de la littérature rococo comme l'explique George Poe en évoquant la toile de 1726 du peintre Noël-Nicolas Coypel, intitulée *Alliance de Bacchus et Vénus*.<sup>447</sup> Il souligne aussi que Montesquieu, dans son *Temple de Gnide*, consacre

<sup>445</sup> Nos italiques.

<sup>446</sup> Voir aussi, dans *La Nouvelle Justine*, comment Cœur-de-fer promet à Justine de respecter sa virginité : « une jolie fille comme vous a plus d'une faveur à donner ; et Vénus avec elle est fêtée dans bien plus d'un temple : je me contenterai du plus étroit. Vous le savez, ma chère ; près du labyrinthe de Cypris, il est un antre obscur où vont se cacher les amours, pour nous séduire avec plus d'énergie : tel sera l'autel où je brûlerai l'encens » (CE II, 441 s.).

<sup>447</sup> Conservé au Musée d'art et d'histoire à Genève. Le Louvre possède aussi une toile de Coypel, une allégorie intitulée « Vénus, Bacchus et l'Amour », datée de 1727. Selon Poe, l'association de



un autel à l'une et à l'autre des deux divinités. À l'époque de Sade, cette association se fait encore jour dans les *Lettres à Emilie sur la mythologie* de Demoustier, où l'auteur imagine qu'à l'instant du jugement de Pâris, Vénus arrivée en retard se révéla plus belle au sortir du lit de Bacchus :

« Cypris quittait Bacchus. A l'ombre du mystère,  
Ce dieu s'était, dit-on, permis un doux larcin;  
Trois fois Vénus se trouvait mère;  
Les Grâces naissaient dans son sein. »<sup>448</sup>

Le sens cultuel du sacrifice dans l'expression « fumées de Bacchus » est appuyé par la périphrase « sacrifier à Vénus » (CE III, 232 et 280) qui désigne la débauche sexuelle : l'ivresse est elle aussi une débauche. Selon le *topos*, le culte rendu à Bacchus ne soustrait jamais rien à Vénus. C'est pourquoi chez Sade, l'hommage à Vénus prend parfois la forme de « libations » (« nouvelles libations à Cypris » ; CE III, 231). Bacchus n'est jamais invoqué seul et toujours subordonné à l'amour, car ce n'est souvent qu'un aphrodisiaque. En renvoyant à Ovide dans son *Dictionnaire historique et critique*, Pierre Bayle assure « qu'il y a long-tems que l'on regarde la bouteille comme un grand reveille-matin de Cupidon ». <sup>449</sup> Sade n'a pas renoncé à exploiter ce cliché, comme le montrent les extraits suivants, tirés de trois romans différents, des *Cent Vingt Journées*, de *La Nouvelle Justine* et de *l'Histoire de Juliette* :

- « Je n'en reviendrai que plus ardent aux combats de l'amour, quand Bacchus m'aura couronné. » (CE I, 116)
- « les forces prêtées par Bacchus à la déesse de la Lubricité, tournent toujours au profit de cette dernière. » (CE II, 810)
- « Oh ! je l'avoue, poursuivait cet ogre en se gorgeant des mets les plus délicieux, l'intempérance est ma divinité ; j'en place l'idole dans mon temple, à côté de celle de Vénus ; et ce n'est qu'aux pieds de toutes deux que je puis trouver le bonheur. » (CE II, 863)
- « mais n' imagine pourtant pas que les secours de Bacchus me soient nécessaires pour allumer en moi le flambeau du libertinage [...]. » (CE III, 1123)

Une antonomase qui dans un couple désigne une première divinité génère de manière presque automatique des périphrases métaphoriques pour en désigner la deuxième : les « combats de l'amour », la « déesse de la Lubricité » et le « flambeau du libertinage » renvoient toujours à Vénus. Dans la troisième citation, l'antonomase « Vénus » déclenche une périphrase qui renvoie à Bacchus (« l'intempérance est

---

la déesse de l'amour avec celui du vin serait propre à la mythologie italique, où Vénus était une déesse de la végétation. Poe affirme que l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle voyait dans l'amour une force de la nature (*The Rococo, op. cit.*, pp. 36-38).

<sup>448</sup> Charles-Albert Demoustier, *Lettres à Emilie sur la mythologie*, éd. par G. Touchard-Lafosse, Paris, Langlois, 1835, t. I, p. 285. Première parution des lettres entre 1786 à 1798.

<sup>449</sup> Voir la note I ajoutée depuis la seconde édition à l'article « Ermite », in Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Bâle, Louis Brandmüller, 1741, t. II, p. 395.

ma divinité »). Le mécanisme de transformation périphrastique fonctionne donc pour les deux parties du couple : « joindre les myrtes de Vénus aux pampres du dieu de la Vigne » (*Œ* III, 913). Les « myrtes » et les « pampres » offrent la possibilité d'invoquer les dieux en utilisant des éléments parmi les plus conventionnels de la tradition iconographique et allégorique de la mythologie.

#### 5.2.4 Clichés métatextuels

L'imaginaire mythologique de Sade, nous l'avons vu, semble pauvre, fait de débris traditionnels d'une iconographie stéréotypée. Mais le narrateur nous lance des clins d'œil métatextuels, dévoile ou dénonce lui-même les conventions qu'il utilise. Il essaie de nous rendre complices de son style délibérément peu original : « Henriette en avait seize [sc. d'ans], et réunissait à elle seule plus d'attraits que les poètes n'en prêtèrent jamais aux trois Grâces » (*Œ* III, 366). La comparaison, déclenchée par les lexèmes « plus [...] que », est dévoilée comme artifice traditionnel des « poètes » de tous les temps, comme le signale l'adverbe « jamais ». Que le narrateur souligne sa conformité avec la tradition, cela ouvre un second degré, un écart à l'intérieur du texte où l'auteur affiche et dénonce ce qu'a de factice sa propre écriture.

La littéralisation d'un élément figuré, la suppression de sa valeur symbolique, dénonce aussi sa nature rhétorique conventionnelle : « les trois pucelles destinées aux orgies ; je les avais groupées comme les Grâces » (*Œ* III, 466). C'est parce que les Grâces sont trois qu'il y a trois pucelles ou vice versa. Il y a d'ailleurs une possibilité d'invertir la relation entre comparant et comparé, général et particulier, personnage du roman et personnage de la mythologie, copie et modèle : c'est quand l'individu romanesque comparé acquiert à son tour valeur de « modèle » : « Nue, cette superbe fille eût pu servir de modèle aux Grâces. » (*Œ* III, 1239). Ce n'est pas un phénomène isolé dans l'œuvre sadienne, comme le montre la deuxième des *Cent Vingt Journées* : « Avait-elle un beau cul, ta sœur ? dit Durcet. – Un seul trait vous en fera juger, monseigneur, dit Duclos. Un fameux peintre, chargé de faire une Vénus aux belles fesses, la demanda l'année d'après pour modèle, ayant, disait-il, cherché chez toutes les maquereilles de Paris sans rien trouver qui la valût » (*Œ* I, 107). Si Vénus peut fonctionner comme modèle de beauté, elle perd ici son statut de comparant : d'une image rhétorique au sens figuré, elle devient image au sens propre, œuvre d'art qui a un modèle, un comparé ailleurs : dans la sœur de la narratrice Duclos.

Avec le passage du domaine des figures rhétoriques à celui de la peinture ou de la sculpture, nous passons de la métatextualité dans le vaste champ de l'intermédialité : en faisant l'inventaire caricatural de la mythologie comme un simple effet de l'art, Sade parvient à mettre à nu les codes de ce discours, en le tournant contre lui-même.

### 5.2.5 Clichés intermédiaux

Chez Sade, les figures mythologiques ne désignent très souvent plus les divinités ou les forces divines de l'Antiquité elles-mêmes, mais tout simplement leurs effigies sur les monuments qu'on leur a consacrés. A travers les comparaisons mythologiques, le texte sadien se fait musée, pinacothèque et glyptothèque. Il n'en reste pas moins que cette collection appelle les mêmes associations stéréotypées que les comparaisons mythologiques : explicitement érotiques, les œuvres sont rabaissées au statut d'objets fétichistes.

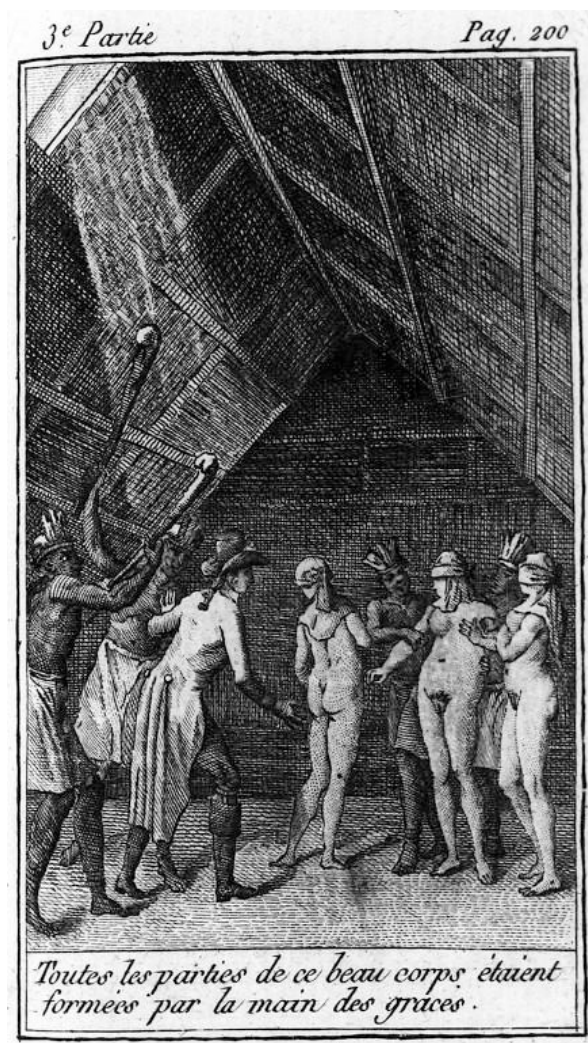
L'intermédialité n'existe d'ailleurs pas seulement dans les comparaisons ekphrastiques avec tableaux ou sculptures, mais aussi grâce à la présence de gravures dans le texte imprimé des œuvres sadiennes. Michel Delon remarque que « la gravure complète un style qui veut faire tableau » (CE II, 1268).<sup>450</sup> *Justine* nous offre déjà un frontispice avec une « explication » (CE II, 124-125). Dans deux versions de la troisième édition, ce roman reçut quatre, respectivement dix illustrations licencieuses (CE II, 1193-1207). Le frontispice de *La Philosophie dans le boudoir* montre un jugement de Pâris (CE III, 2) qui nous intéressera plus loin. Il est suivi de cinq gravures obscènes entre les dialogues, reproduites dans l'édition de la Pléiade. *La Nouvelle Justine* est ornée de quarante estampes supplémentaires et *l'Histoire de Juliette* comprend soixante pages illustrées. Sade, toujours obsédé par les questions de combinatoire, fait distribuer les estampes en quantités égales, en général quatre par volume.

Cela vaut aussi pour le seul texte signé de Sade qui possède des estampes, *Aline et Valcour*, ouvrage illustré par seize gravures dans le deuxième tirage (CE I, 1208). Les illustrations en question étaient souvent le fruit d'une collaboration entre auteur et graveur.<sup>451</sup> Ainsi, nous devrions être en mesure de trouver les mêmes stéréotypes, les mêmes effets d'inversions dans les illustrations que dans les comparaisons mythologiques. Nous allons donc tester l'hypothèse en prenant un seul exemple, tiré de ce dernier roman : dans la lettre XXXV d'*Aline et Valcour*, le graveur nous propose en effet un vrai cliché en nous montrant trois filles nues dans la position extrêmement conventionnelle des trois Grâces. Celles-ci sont représentées dans un cercle, de manière à ce que l'on possède trois vues différentes de ce qui n'est en vérité qu'un même corps : vue latérale à droite, vue de front au milieu, vue de derrière à gauche.<sup>452</sup> La légende de l'image, reprenant la phrase du narrateur, ne parle d'ailleurs que d'un seul corps : « Toutes les parties de ce beau corps étaient formées par la main des grâces ».

<sup>450</sup> Delon remarque aussi que « L'effet pornographique et le succès commercial sont renforcés par les estampes » (CE III, 1380).

<sup>451</sup> C'est ce que souligne par exemple l'éditeur fictif auquel Sade prête sa voix au début de *La Nouvelle Justine* : « les gravures même ont été exécutées d'après les dessins que l'auteur avait fait faire avant sa mort, et qui étaient annexés à son manuscrit » (CE II, 394).

<sup>452</sup> On pourra comparer cette disposition avec la célèbre miniature de Raphaël, ses *Trois Grâces* de 1504, conservées au Musée Condé de Chantilly.



L'examen des vierges par Sainville.<sup>453</sup>

Nous sommes dans un scénario d'épreuve où les protagonistes Léonore et Sainville encourent un danger de mort : trois cannibales brandissent des massues au-dessus de Sainville, qui est en train d'examiner la virginité de trois captives nues, aux yeux bandés, afin de les recruter éventuellement pour le sérail du roi anthropophage de Butua, friand de femmes blanches et chastes (*Œ* III, 607). Parmi ces femmes bandées se trouve Léonore elle-même, que son amant Sainville ne reconnaîtra pas : la gravure, en accord avec le texte, confère à Léonore l'anonymat du stéréotype. La présence de la gravure, qui donne à voir le stéréotype par l'allusion aux trois Grâces dont aucune ne possède une identité propre, illustre à merveille la méconnaissance dans le texte, et partant la rhétorique surconventionnelle et caricaturale du cliché chez Sade.

Si les divinités antiques sadiennes n'ont aucune valeur religieuse, elles peuvent par contre fonctionner comme objets pratiques, comme fétiches érotiques. Le procédé est appliqué par le libertin incestueux Franval pour enflammer son malhabile allié Valmont : il place sa fille nue en « jeune sauvage fatiguée par la

<sup>453</sup> Reproduction tirée de la base *Gallica* de la *Bibliothèque nationale de France*, <http://gallica.bnf.fr>.

chasse » sur un « piédestal » que ce dernier pourra faire tourner au moyen d'un « cordon en soie ». Cela lui permet de contempler l'« objet de son culte » jusqu'à ce que « l'encens vole aux pieds du dieu dont le sanctuaire lui est interdit », car « l'espèce de petit théâtre où paraissait cette statue animée se trouvait environné d'un canal plein d'eau de six pieds de large, qui servait de barrière à la jeune sauvage et l'empêchait d'être approchée de nulle part ». <sup>454</sup> Une statue de Diane est représentée par un être en chair : incapable de décoder cette image, Valmont le voyeur deviendra l'Actéon de la fille. Cette vision lui inspirera la trahison, l'amènera à tenter un enlèvement, et il sera tué par le père de la fille, Franval. La vision de Diane, déesse « sauvage », aura littéralement conduit à la mort le spectateur, comme dans le mythe d'Actéon.

Il ne faut pas voir ici que dérision ou jeu ; l'utilisation parodique du mythe a des implications sérieuses. Lorsqu'entrent en jeu les vestiges de l'Antiquité, Sade soulève en fait un problème largement débattu à son époque, celui de la vérité ou de la fausseté des monuments comme témoins de l'histoire. Voltaire en parle dans son *Essai sur les mœurs* :

« Chez toutes les nations l'histoire est défigurée par la fable, jusqu'à ce qu'enfin la philosophie vienne éclairer les hommes ; et lorsque enfin la philosophie arrive au milieu de ces ténèbres, elle trouve les esprits si aveuglés par des siècles d'erreurs qu'elle peut à peine les détromper ; elle trouve des cérémonies, des faits, des monuments, établis pour constater des mensonges. Comment, par exemple, un philosophe aurait-il pu persuader à la populace, dans le temple de Jupiter Stator, que Jupiter n'était point descendu du ciel pour arrêter la fuite des Romains ? quel philosophe eût pu nier, dans le temple de Castor et de Pollux, que ces deux jumeaux avaient combattu à la tête des troupes ? Les prêtres de Jupiter et de Pollux n'auraient-ils pas dit à ce philosophe : Criminel incrédule, vous êtes obligé d'avouer, en voyant la colonne rostrale, que nous avons gagné une bataille navale dont cette colonne est le monument : avouez donc que les dieux sont descendus sur terre pour nous défendre, et ne blasphémez point nos miracles en présence des monuments qui les attestent. » <sup>455</sup>

Ce passage illustre bien le fonctionnement de certains motifs mythologiques sculpturaux et architectoniques chez Sade : ils obéissent à cette tendance de la « fable », diagnostiquée par Voltaire, de se transformer d'illusions sans aucun fondement, en « monuments » dignes d'être respectés et révéérés parce que les monuments authentifient un certain ordre social. La différence, c'est que dans la parodie sadienne, le monument s'affiche dans sa fausseté, manifeste son caractère de cliché manipulateur. Franval, le libertin évoqué des *Crimes de l'amour*, érige un monument trompeur en l'honneur de Diane en exposant sa fille sur un piédestal. Il y a aussi inversion : au lieu d'authentifier un ordre social, c'est à l'ordre antisocial du libertinage auquel la fausse statue fait appel.

<sup>454</sup> « Eugénie de Franval », dernière nouvelle dans *Les Crimes de l'amour* (CdA a 348 et b 462, note 66). Cette citation fait partie d'un extrait qui ne fut pas imprimé en 1800 mais qui se trouve bien dans le manuscrit.

<sup>455</sup> Voltaire, *Essai sur les mœurs*, t. IV, *Œuvres complètes*, op. cit., t. XXII, pp. 273 s.

Bien avant cette scène, Franval opère déjà comme falsificateur : il accuse sa femme d'un adultère avec Valmont, en fabriquant lui-même la preuve, c'est-à-dire en forgeant de toutes pièces une correspondance que sa femme aurait échangée avec l'amant. Ridiculisant d'un ton ironique la sagesse et la vertu de sa femme, Franville lui présente ces preuves sous le terme de « monuments » :

« Voici [...] toute votre correspondance avec Valmont depuis environ six mois : n'accusez point ce jeune homme d'imprudence ou d'indiscrétion ; il est trop honnête sans doute pour oser vous manquer à ce point. Mais un de ses gens, plus adroit que lui n'est attentif, a trouvé le secret de me procurer ces monuments précieux de votre extrême sagesse et de votre éminente vertu. » (*CdA* a 328 et b 448)

Fable et sculpture se marient encore dans un autre texte, où l'élément artistique sert de comparant pour une partie de corps. Voyons la description du sexe d'Adélaïde, une des principales victimes dans *Les Cent Vingt Journées* :

« une petite motte blonde peu fournie servait comme de péristyle au temple où Vénus semblait exiger son hommage. Ce temple était étroit, au point de n'y pouvoir même introduire un doigt sans la faire crier, et cependant, grâce au président, depuis près de deux lustres, la pauvre enfant n'était plus vierge, ni par là, ni du côté délicieux qu'il nous reste encore à tracer. Que d'attraits possédait ce second temple, quelle chute de reins, quelle coupe de fesses, que de blancheur et d'incarnat réunis ! » (*Œ I*, 35)

Le narrateur pousse à une extrémité cette longue tradition poétique qui pour décrire la beauté d'une femme a recours au vocabulaire de l'architecture : un exemple remarquablement proche de ce passage se trouve dans le *Roman de la Rose*, où le sexe pénétré par le brandon de l'archère Vénus est décrit comme une meurtrière encadrée par des piliers que seraient les deux jambes d'une statue.<sup>456</sup> Dans le passage sadien aussi, « Vénus » est saisie dans toute sa matérialité : il est question du « péristyle » d'un « temple » ; le verbe « tracer » suggère qu'il s'agit d'un dessin, alors que le terme technique « coupe » nous renvoie sans ambiguïté à la sculpture.

Le *topos* des trois Grâces contient un autre cliché de la beauté sculpturale : « Constance, femme du duc et fille de Durcet, était une grande femme mince, faite à peindre, et tournée comme si les Grâces eussent pris plaisir à l'embellir » (*Œ I*, 33). Faite « à peindre », Constance acquiert du volume grâce au participe « tournée » qui renvoie à la sculpture en bois, au tour d'un ébéniste. Comme le démontre un passage de l'*Histoire de Juliette*, le motif de la rondeur, dans le tour et le cercle, est associé d'une manière très stéréotypée et conventionnelle à Vénus : quand Vénus ne joue pas avec Cupidon, elle s'ébat avec les trois Grâces qui dansent autour d'elle. La girandole des Grâces autour de Vénus personnifie le ceste, la ceinture de Vénus. Dans le texte de Sade, Constance est la première dans une série de quatre portraits

<sup>456</sup> Guillaume de Lorris ; Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, trad. par Armand Strubel, Paris, Livre de Poche (coll. « Lettres gothiques »), 1992, pp. 1190 s. : « Puis avise com bonne archier Par une petite archiere Qu'ele vit en la tour reposte Par devant, non pas par encoste, Que nature ot, par grant maistrise, Entre .ij. pilerez assise. Cil pilaret d'argent estoient Mout gent, et d'argent sostenoient Une ymage en lieu de chaasse, Qui n'ert trop haute ne trop basse, Trop grosse ne trop graisle, non pas, Mais toute taillie a compas ».

de jeunes filles : dans la mesure où Constance suscite l'image de la déesse Vénus, celle des trois filles suivantes correspond au nombre des trois Grâces qui entoureront la première.<sup>457</sup>

Si la beauté de la taille ressortit particulièrement à la sculpture, d'autres stéréotypes de la beauté, comme la chevelure, le teint et le regard rendront inévitable un recours aux clichés de la peinture. Ainsi, dans *Les Crimes de l'amour*, le portrait de Mme de Farneille, épouse future de Franval, semble rappeler la *Vénus anadyomène* de Botticelli avec ses cheveux qui « flottent » : « une de ces figures de vierge où se peignent à la fois la candeur et l'aménité, sous les traits délicats de l'Amour et des Grâces... de beaux cheveux blonds flottant au bas de sa ceinture, de grands yeux bleus où respiraient la tendresse et la modestie, une taille fine, souple et légère » (CdA a 292 et b 424).

Au centre d'une autre nouvelle du même recueil, Sade pousse l'*ekphrasis* à un sommet où tous les clichés se fondent. Il s'agit du portrait de la jeune héroïne italienne Laurence, dépeinte en ces termes dans « Laurence et Antonio » :

« Eh ! qui, sans l'adorer, pouvait en effet voir Laurence ? [...] Accours, fils de Vénus, prête-moi ton flambeau, pour tracer, si je puis, des rayons dont il brûle, les séduisants appas que tu plaças dans elle ; fais entendre toi-même les accents qu'il me faut employer pour offrir une idée des attraits dont ta puissance l'embellit : peindrais-je, hélas ! sans ton secours, cette taille souple et déliée que tu dérobas chez les Grâces ? esquisserai-je ce sourire fin où régnait la pudeur à côté du plaisir ?... verra-t-on, sans tes soins, les roses de son teint s'animer au milieu des lys ? ces cheveux du plus beau blond flotter au bas de sa ceinture... cet intérêt, dans tout l'ensemble, qui dispose si bien à ton culte ?... Oui, Dieu puissant, inspire-moi, mets dans mes mains le pinceau d'Apelle, guidé par tes doigts délicats... c'est ton ouvrage que je veux rendre... c'est Hébé enchaînant les dieux, ou plutôt c'est toi-même, Amour, caché par coquetterie sous les traits de la plus belle des femmes, pour mieux connaître ton empire et l'exercer plus sûrement ! » (CdA a 165 et b 280)<sup>458</sup>

Laurence possède les longs cheveux blonds de Mlle de Farneille, ce qui fait des deux héroïnes des copies interchangeables d'un même modèle. Quel amas de banalités (« fils de Vénus », « Hébé », « Grâces ») ! Ce qui intéresse dans cette *ekphrasis*, c'est qu'à un premier niveau de comparaison vient s'ajouter son explication métatextuelle et intermédiaire : le narrateur décrit sa propre activité à l'aide de verbes comme « tracer », « peindre » et « esquisser », et il réfléchit à la composition de « tout l'ensemble ». Le sommet est atteint avec une réflexion métatextuelle du premier niveau métatextuel, où intervient le « flambeau » d'Amour, dont les « rayons » éclairent la peinture en train de naître. Si la peinture a recours aux métaphores et comparaisons de la mythologie, une métaphore mythologique sert à son tour pour décrire le fait de peindre :

<sup>457</sup> Il nous tenait à cœur d'évoquer ce cliché ici car il nous fournira la clé de lecture pour le frontispice de *La Philosophie dans le boudoir*, auquel nous reviendrons plus loin. Voir notre chap. 5.4.3.

<sup>458</sup> Selon CdA b, tout le passage a été récrit sur le manuscrit, pour remplacer un portrait moins hyperbolique supprimé une page avant.

Comparé		Comparant
Niveau méta- textuel 2	Description de l'activité de décrire Laurence	« flambeau » du « fils de Vénus » (« brûler »)  comparaisons/métaphores mythologiques
Niveau méta- textuel 1	Activité de décrire Laurence	« pinceau d'Apelle » (« tracer », « peindre », « esquisser »)  comparaisons/métaphores intermédiales
Premier niveau	Laurence	« Grâces », « Hébé », « fils de Vénus »  comparaisons/métaphores mythologiques

Le mot « flambeau » annonce le « pinceau » par sa forme phonique et des propriétés communes : un rapport commun à la main et – à travers la lumière et la peinture – à la vision. Si à la fin, Amour est devenu objet unique de la peinture, le peintre est devenu un acteur d'Amour, travaillant avec les instruments d'Amour. Laurence est belle en vertu des stéréotypes de la beauté ; elle-même un équivalent d'Amour, elle ne peut finalement que s'exprimer par le *topos* d'Amour. Cela revient à supprimer la notion de comparaison tout court, par une trop grande conformité entre comparant et comparé. Tout l'édifice rhétorique s'effondre sous le poids d'une tautologie consciente et affichée : un cas typique de dénudation parodique.<sup>459</sup>

La parodie de l'*ekphrasis* et sa dénudation métatextuelle constituent d'ailleurs la trame sur laquelle Sade a construit la nouvelle : elle contient deux autres portraits, une *ekphrasis* autographe d'un tableau et une *ekphrasis* allographe dans la citation d'un sonnet de Pétrarque. Lorsque son beau-père, le méchant Charles Strozzi, enferme Laurence pour la plier à ses vœux invouables, la belle prisonnière le supplie :

« Seigneur [...], me sera-t-il permis d'avoir au moins en expirant le portrait d'Antonio sous mes yeux ?... Ce portrait peint par Raphaël, dans des temps plus heureux pour moi... cette image chérie que j'adore, et qui me rend aussi bien ses traits... pourrai-je fixer mes derniers regards sur elle, et mourir en l'idolâtrant ? » (CdA a 200 et b 307)

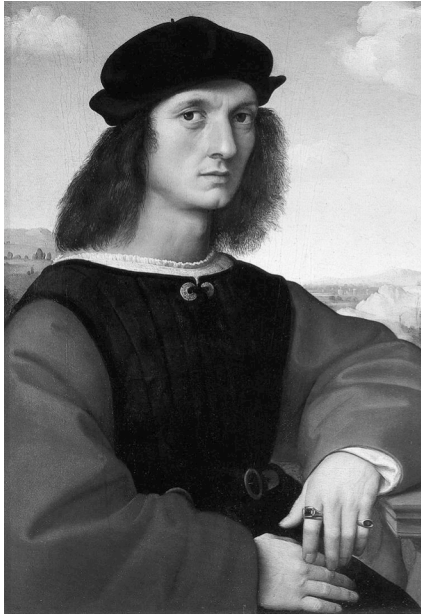
Le peintre chrétien Raphaël prend ici la relève du païen Apelle, cité au début : comme l'icône d'un saint, Laurence « idolâtre » ce qu'elle appelle son « image chérie ». Le portrait auquel Sade fait allusion est sans doute celui d'Agnolo Doni, que Raphaël peignit en 1506, et qui se trouve aujourd'hui au palais Pitti à Florence, ville dans laquelle Sade put le voir lors de son *Voyage en Italie*.<sup>460</sup> Cette identification

<sup>459</sup> Pour une analyse des clichés dans d'autres portraits sadiens, voir Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, op. cit., chap. 2, en particulier pp. 51-56.

<sup>460</sup> Sade donne moins d'informations sur la collection Pitti que le guide de Richard, que le marquis critique et tente de surpasser. Sade remarque une célèbre vierge de Raphaël, que Richard dit être la « Madonna della Sedia ». Richard évoque le portrait d'une « autre femme » par Raphaël, qui pourrait bien être celui de Maddalena Strozzi. Voir Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux Mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences,*



convainc d'autant plus que dans la collection du palais Pitti, le portrait masculin va de pair avec celui de son épouse Maddalena Doni, née Strozzi : elle sort de la même famille qu'Antonio, le personnage fictif que Laurence pleure dans la nouvelle. Agnolo et Maddalena, comme leurs doubles fictifs Laurence et Antonio, sont époux.



Raffaello Sanzio : Agnolo Doni et Maddalena Doni-Strozzi (1506 ; Florence, palazzo Pitti).<sup>461</sup>

Dans la nouvelle, Laurence copie de ses mains le portrait peint par Raphaël, et ajoute un poème par Pétrarque qui est à son tour ekphrastique : il s'agit du sonnet LXXVIII<sup>462</sup> « Quando giunse a Simon l'alto concetto » qui fait l'éloge du portrait de Laure par le peintre Simone Martini (« Simon de Sienne ») : ce texte importe tellement à l'auteur Sade qu'il le reproduit en langue originale et en traduction française à la fin de la nouvelle. Sous le nom de Laurence il y a d'ailleurs une allusion à peine voilée à Laure de Pétrarque. Tandis que Laurence arrose de larmes le portrait d'Antonio Strozzi, alias Agnolo Doni, époux de Maddalena Strozzi, elle copie une partie du sonnet pétrarquéen avec son sang :

« l'infortunée se noyait dans ses larmes, elle les faisait couler, avec une joie amère, sur ce portrait charmant d'un époux trop crédule, trop prompt à l'accuser, et qu'elle n'adorait pas moins. Comme rien encore ne lui était refusé, elle profita, dans des moments de calme, de ses talents, pour adoucir ses maux ; elle fit, de sa main, la copie de ce portrait si cher, et transcrivit de son sang, au bas, ces vers que Pétrarque, son auteur favori, avait faits pour celui de Laure :

*Pero ch'a vista ella si mostra umile,*

---

*des arts, du commerce, de la population & de l'histoire naturelle*, Paris, Delalain, 1770, vol. III, pp. 67-69, et D. A. F. marquis de Sade, *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes*, éd. par Maurice Lever, Paris, Fayard, 1995, p. 59 (désormais désigné par *Vdl*).

<sup>461</sup> Reproductions tirées de *Wikimedia Commons*, à l'adresse <http://commons.wikimedia.org>.

<sup>462</sup> Numérotation de l'édition suivante : Francesco Petrarca, *Rime sparse*, éd. par Giovanni Ponte, Milano, Mursia 1979, pp. 136 s. Sade lui donne le numéro 57.

*Promettendomi pace nell'aspetto  
 Ma poi ch'i' vengo a ragionare con lei  
 Benignamente assai par che m'ascolte ;  
 Se risponder sapesse a' detti miei.  
 Pigmalion, quanto lodar' ti dei  
 Dell'immagine tua se mille volte  
 N'avesti quel ch'i' sol'una vorrei ! » (CdA a 202 et b 309)*

Une deuxième note de Sade, appelée par le pronom « ella » dans le sonnet italien, précise que le « féminin a rapport à l'image, et non pas à Laure, à qui s'adressait Pétrarque ; on n'a rien voulu changer au texte ».

D'où vient cet empressement à clarifier l'identité ? – Laurence pleure à la fois son mari et son propre destin : elle est dans un rapport d'analogie avec la Laure pétrarquienne de qui elle reçut le nom. Vu que le portrait de Laure par Pétrarque est écrit avec le sang de Laurence, celle-ci entre même dans un rapport synecdochique avec le texte et avec Laure qui y est évoquée. Dans une biographie monumentale de Pétrarque, l'oncle du marquis, l'abbé de Sade, avait remonté la lignée des Sade jusqu'à Laure de Sades, la femme aimée et chantée par le poète italien !<sup>463</sup> Lorsque Sade dit que Pétrarque est « l'auteur favori » de Laurence, ne met-il pas sa propre personne dans le texte, signant une espèce d'alliance avec le personnage de son invention ? Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette interprétation n'a rien d'audacieux, car il est certain que Laurence, dans le recueil des *Crimes de l'amour*, est la coqueluche de l'auteur : seule Laurence ne perdra pas l'objet chéri de son amour, ne se consumera pas dans la douleur, et ne mourra pas à la fin. Le 17 février 1779, le marquis emprisonné écrit à sa femme que Laure lui serait apparue en rêve pour lui demander de le rejoindre dans la mort. Sade dit lui avoir lancé un pathétique « Ô ma Mère !... ». Cela laisse peu de doutes sur sa volonté d'établir un rapport de filiation direct avec Laure – et par ce biais avec Pétrarque.<sup>464</sup>

Sur la page où, dans sa biographie de Pétrarque, l'oncle du marquis signale la liaison de cette fille avec la maison de Sade, il note que le laurier, que Pétrarque associe avec Laure, protège du tonnerre ; c'est comme si par son nom, Laurence ne pouvait plus subir le sort de Justine, foudroyée par un éclair.<sup>465</sup> Seule la nouvelle « Laurence et Antonio » possède une fin heureuse : cette fin parodie donc le reste du

<sup>463</sup> Jacques-François-Paul de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains. Avec des notes ou Dissertations & les Pièces justificatives*, Amsterdam, Arshée & Mercus, 1764. Dans la septième note du livre II, p. 49, nous voyons que D. A. F. de Sade « vient d'épouser le 17 mai 1763, Mademoiselle Cordier de Montreuil ». Ainsi, l'abbé de Sade s'inscrit lui-même dans son œuvre en évoquant le nom du dernier né de sa famille qu'il pense en même temps être le dernier descendant de la Laure de Pétrarque ! Pour ce qui est du poète Simon, voir la douzième et dernière note dans le livre II.

<sup>464</sup> Lettre citée par Dangeville, *Le Théâtre change, op. cit.*, p. 320. Ce rêve sadien s'inspire peut-être des songes prémonitoires de Pétrarque annonçant au poète la mort de Laure : l'oncle du marquis transcrit ces rêves dans les *Mémoires pour la vie de François Pétrarque, op. cit.*, t. II, pp. 446-454, mais sans y prêter foi.

<sup>465</sup> *Ibid.*, t. II, p. 180 et note b : Pétrarque aurait lui-même attribué cette fonction au laurier, selon l'abbé de Sade, qui puise cette affirmation dans l'édition des *Œuvres* du poète imprimée à Bâle en 1581. Suétone aurait déjà parlé en ces termes de la plante.

recueil, à la manière de Boccace qui, dans le *Décaméron*, donne au narrateur intradiégétique Dioneo le droit de conclure chacune des dix journées par un résumé parodique des neuf nouvelles précédentes. Chez Sade, le texte auto-parodique prend place approximativement dans le centre du recueil : six nouvelles le précèdent, et quatre lui succèdent. Ainsi, les nouvelles malheureuses forment un cadre autour d'une nouvelle heureuse, qui a dans son centre des portraits métatextuels et intermédiaires, autant de clés de lecture pour le volume et l'écriture de Sade en général.

La différence entre la nouvelle encadrée et les nouvelles du cadre se trahit aussi par un motif mythique utilisé de manière très différente dans les deux parties en question. C'est ce que démontre une comparaison du mythe de Pygmalion dans « Laurence et Antonio » avec le même mythe dans la dernière nouvelle.<sup>466</sup> Voyons d'abord la traduction française du sonnet pétrarquéen que Sade fournit dans la note :

*« Lorsque Simon, à ma prière,  
Fit ce portrait si ressemblant,  
A cette image qui m'est chère,  
S'il eût donné la voix, le sentiment,  
Ah ! qu'il m'eût épargné de soupirs et de larmes !  
Laure, dans ce portrait, déployant mille charmes,  
Me traite avec douceur et m'annonce la paix ;  
Si j'ose lui parler, je crois voir, dans ses traits,  
Qu'elle est sensible à mes alarmes.  
Pour me répondre, hélas ! il lui manque la voix !  
Heureux Pygmalion ! tu reçus mille fois  
Cette faveur de ton ouvrage,  
Qu'une seule fois je voudrais  
Obtenir de ma chère image. »* (CdA a 212 et b 317)

Il n'y a rien de parodique dans le personnage de Pygmalion. Mais ce mythe constitue aussi une annonce de la dernière nouvelle du recueil, « Eugénie de Franval », où la statue de Pygmalion recèle une parodie intermédiaire grâce à la mise en parallèle avec un récit biblique :

*« Oui, mon ami, comme Loth : j'ai toujours été pénétré d'un si grand respect pour les livres saints, toujours si convaincu qu'on gagnait le ciel en imitant ses héros !... Ah ! mon ami, la folie de Pygmalion ne m'étonne plus... L'univers n'est-il donc pas rempli de ces faiblesses ? »* (CdA a 315 et b 439)

C'est ainsi que le protagoniste libertin Franval avoue un commerce incestueux avec sa fille. Il invoque cyniquement la Bible pour se justifier, trouvant dans le récit de la *Genèse*, dans l'inceste des deux filles de Loth avec leur père après la destruction de Sodome, un pendant au mythe de Pygmalion.<sup>467</sup> Le parallélisme établi entre

<sup>466</sup> Sur le mythe de Pygmalion à l'époque des Lumières en France, consulter l'anthologie d'Henri Coulet, *Pygmalions des Lumières : Houdar de La Motte, Boureau-Deslandes, Saint-Lambert, Jullien dit Desboulmiers, J.-J. Rousseau, Baculard d'Arnaud, Rétif de la Bretonne*, Paris, Desjonquères, 1998.

<sup>467</sup> Gn 19:31-36 : « Les deux filles de Lot devinrent enceintes de leur père » (Bible de Segond).

justification biblique et mythe païen est remarquable. Dans la mesure où le sculpteur Pygmalion a lui-même créé la statue dont il tombera amoureux, il peut passer pour son père.<sup>468</sup> Franval utilise déjà le mythe en clé parodique : il l'interprète de façon à faire de la paternité métaphorique de l'artiste une paternité à la lettre, au sens propre du terme. L'amour spirituel pour la statue dans le mythe devient amour charnel dans la nouvelle lorsque la statue prend chair en la personne d'Eugénie, nom parlant selon l'étymologie grecque comme cette autre Eugénie, la « bien créée » dans *La Philosophie dans le boudoir*.

### 5.2.6 Inversions dans les clichés mythologiques

La Vénus parodique opère parfois un rabaissement et une inversion : les parties sexuelles priment sur les attraits du buste, le visage, le regard ; et le postérieur prend les devants sur le devant. La Sodomie prime alors sur la procréation : « Vénus a, tu le sais, plus d'un temple à Cythère ; viens entr'ouvrir le plus secret, viens m'enculer » (Œ III, 454). Rabaissement et inversion n'empêchent pas le stéréotype : la phrase « ton cul est toujours le même... c'est toujours celui de Vénus » (Œ III, 681) suggère une certaine idéalité du postérieur, une généralité qui correspond bien à l'absence de visage des personnages sadiens.

Vénus apparaît aussi comme statue, et matérialise ainsi l'inversion de l'amour procréateur en sodomie stérile. L'*Histoire de Juliette* l'annonce sous la forme de Vénus Callipyge : « des fesses ! ah Dieu ! c'était le cul de la Vénus adorée des Grecs » (Œ III, 420). Plus loin encore, apparaissent « quatre femmes, dans l'attitude de la Vénus aux belles fesses », III, 466). Les libertins en raffolent : « faites-nous venir quelques jeunes filles ou quelques petits garçons, je vous prie, qui chargés de branler nos vits, [...] ne nous laisseront plus que des roses à cueillir aux autels de Vénus Callipyge » (Œ III, 843). Le terme grec « Callipyge » traduit mot pour mot l'expression « belles fesses ». Selon Michel Delon (Œ III, 1448, note 1), cette statue appartenait à la collection Farnèse et se trouve actuellement dans le Musée national de Naples : « Une imitation de la statue antique qui la représentait se trouvait au jardin de Versailles. Elle suscitait l'imagination érotique des contemporains de Diderot et Sade. » (Œ I, 1267, note 2).<sup>469</sup>

<sup>468</sup> Coulet, *Pygmaliions des Lumières*, op. cit., p. 18, souligne que le siècle des Lumières interprétait le rapport entre statue et auteur dans le mythe comme lien pédagogique. Nous le voyons dans la nouvelle de Sade car Franval forme lui-même sa fille qui jouera la statue plus tard. L'idée d'inceste est dans le livre X des *Métamorphoses* : Ovide superpose le mythe de Pygmalion à l'amour incestueux d'une de ses arrière-petites-filles, Myrrha, amoureuse de son père comme l'est Eugénie de son géniteur Franval.

<sup>469</sup> Diderot écrit dans son *Salon de 1767*, sous le numéro 72 consacré à Baudouin : « tant d'inscriptions infâmes dont la statue de la *Vénus aux belles fesses* est sans cesse barbouillée dans les bosquets de Versailles ; tant d'actions dissolues, avouées dans ces inscriptions ; tant d'insultes faites par la débauche même, à ses propres idoles, insultes qui marquent des imaginations perdues, un mélange inexplicable de corruption et de barbarie, instruisent assez de l'impression pernicieuse de ces sortes d'ouvrages. » (Denis Diderot, *Œuvres complètes*, éd. par

Dans son *Voyage d'Italie*, Sade décrit une Vénus au palais Mattei à Rome, et en fait une « Callipyge » : « une Vénus charmante en ce qu'elle a d'antique ; tout le nu est de la plus grande beauté, mais la restauration de la tête est aussi inférieure qu'est sublime toute la partie postérieure ; on pourrait dire que c'est une Callipyge » (*Vdl* 126). L'antiquité de la partie basse postérieure prend le dessus sur la modernité de la partie haute antérieure, le cul s'élève au rang de la face. Il y a bel et bien un rabaissement parodique dans ce jugement, une véritable inversion esthétique. Dans la gravure d'*Aline et Valcour* montrant l'examen des vierges, il y a encore une allusion à une figure Callipyge : car Sainville semble décider sur le modèle d'une telle Vénus lesquelles des filles blanches capturées seront retenues pour le sérail du roi (*Œ* I, 574). La main de Sainville, sur l'image que nous avons discutée plus haut, ne se trouve sans doute pas par hasard au centre, et ce n'est pas par hasard que son doigt pointe les fesses d'une des trois filles qui occupe cette place importante.

Malgré qu'elle soit femme, Vénus (c'est-à-dire, l'une des deux « routes » qu'elle offre) exprime même l'homosexualité masculine. C'est ce que suggère le portrait d'un libertin de *La Nouvelle Justine* : « toutes les routes de Vénus, tous les sexes, d'ailleurs, lui étaient indifférents » (*Œ* II, 602). Alors que pour exprimer le lesbianisme, il est paradoxalement nécessaire de travestir la déesse : « cinq ou six femmes qui n'adoraient Vénus que sous les habits de Sapho » (*Œ* II, 976). Mais dans le personnage de l'échanson des dieux Ganymède, Sade trouve une figure masculine pour l'inversion de l'homosexualité. Comme celle de Vénus, la beauté de Ganymède se révèle en particulier au niveau des fesses. L'éphèbe aimé de Jupiter a déjà quelque chose d'androgyné dans le mythe. Il n'est donc pas étonnant qu'à l'instar de Vénus Callipyge, l'antonomase s'applique aux deux sexes ; Mme de Saint-Ange par exemple affirme vouloir être « le Ganymède de ce nouveau Jupiter » (*Œ* III, 6). Comparant les fesses d'Eugénie et de Mme de Saint-Ange plus loin dans *La Philosophie dans le boudoir*, Dolmancé s'écrie : « c'est Ganymède à côté de Vénus » (*Œ* III, 20). Jean Deprun identifie Ganymède avec Eugénie, la plus jeune (*Œ* III, 1292, note 5). En effet Dolmancé statuera, à propos d'Eugénie : « Voilà un cul comme je n'en foutis de mes jours ; il est digne de Ganymède lui-même [...] » (*Œ* III, 87).

Dans une comparaison, l'inversion parodique peut intervenir de deux manières : elle peut se manifester au niveau du comparant (comme quand Vénus ne signifie plus que la sodomie ou l'homosexualité) ou au niveau du comparé, quand l'antonomase garde son sens conventionnel, mais s'applique à un comparé qui ne lui convient pas. Ce deuxième cas, qui n'est rien d'autre qu'une comparaison boiteuse, s'appelle aussi antiphrase : il faut alors que, par ironie ou euphémisme, le comparant exprime exactement le contraire du comparé. Ainsi, dans *Les Cent Vingt Journées*, il y a des « Vénus » et « adonis » qui désignent des personnages dégoûtants et vieux.

Dans la septième journée par exemple, de « vieux et vilains culs » n'empêchent pas la comparaison avec Vénus :

« Ils s'emparent de leurs vieux et vilains culs, sollicitent des pets, en obtiennent, et sont au moment d'être aussi heureux que le maître des requêtes, si le souvenir des plaisirs qui les attendent aux orgies ne les contient pas. Mais ils se les rappellent, s'en tiennent là, congédient leurs Vénus, et Duclos continue: [...]. » (Œ I, 141)

Même phénomène dans la treizième journée : « l'adonis était un vieux médecin » (Œ I, 191). Dans le même chapitre, un libertin qualifié d'adonis incarne plusieurs inversions parodiques :

« Huit jours après mon retour, on plaça dans l'appartement destiné aux plaisirs un tonneau entier de merde. Mon adonis arrive ; c'est un saint ecclésiastique, mais si tellement blasé sur ces plaisirs-là qu'il n'était plus susceptible de s'émouvoir que par l'excès que je vais peindre. » (Œ I, 191)

Les idées de jeunesse et de beauté traditionnellement associées à « adonis » ne sont compatibles ni avec les excréments, ni avec le personnage en question : l'antonomase, qui se situe sur les isotopies de l'amour profane et du paganisme, s'applique à un « ecclésiastique » qui renvoie à l'amour sacré et au christianisme.

Sade fait souvent s'entrechoquer le sacré et le profane, ère chrétienne et Antiquité : par exemple, dans *La Nouvelle Justine*, « on offrait à Vénus des sacrifices immondes, dont l'ordonnance et les détails ne peuvent appartenir qu'à des génies de moines » (Œ II, 989).<sup>470</sup> La conjonction restrictive « ne ... que » exagère pour mieux amener la pointe de la phrase : les moines théoriquement incompatibles avec Vénus seraient au contraire les seuls capables de remplir son rôle. L'antiphrase est due au fait que l'intempérance de la déesse de l'amour contrevient tout à fait au vœu d'abstinence monastique.

Comme nous l'avons vu jusqu'ici, Vénus règne en maîtresse suprême dans l'œuvre de Sade. Elle sert à la parodie par dénudation, au rabaissement et à l'inversion parodiques, à la réduction et à la littéralisation ; elle apparaît dans des comparaisons surconventionnelles et caricaturales ou dans des antiphrases, dans des comparaisons boiteuses tantôt au niveau du comparant tantôt au niveau du comparé ; à travers la métatextualité et l'intermédialité de l'*ekphrasis*, elle signale l'ironie. En passant, nous avons traité une partie du panthéon gréco-romain, qui illustre tous ces procédés. Un seul dieu a semblé absent jusqu'à présent, le premier et le plus grand de tous : Jupiter. Nous en parlons par la suite.

---

<sup>470</sup> Sur les correspondances parodiques entre paganisme et christianisme, voir plus loin nos chapitres 5.5-6.

### 5.3 Représentations parodiques de Jupiter et de l'Olympe

Jupiter et l'Olympe où ce dieu règne méritent un traitement à part. Sade ne nomme que très rarement Jupiter, le dieu suprême du panthéon gréco-romain. Ce fait ne doit pas nous étonner, car le lanceur de la foudre, des éclairs et du tonnerre représente en fait l'équivalent du seul Dieu des chrétiens, que Sade n'a pas besoin d'attaquer sous le déguisement allégorique d'un dieu païen. En jouant sur le motif important de la foudre, Sade tend aux religions le miroir déformant de la parodie où Jupiter figure en variante caricaturale de la providence chrétienne.

Mais Jupiter reste intéressant sous d'autres aspects essentiels, notamment dans sa fonction de père des Olympiens : en tant que dieu géniteur, Jupiter exerce une fonction semblable à celle du Dieu créateur judéo-chrétien selon le récit de la *Genèse*, père spirituel du Rédempteur et de tout croyant selon les paroles même du *Notre père*. Grâce à l'attribut de la paternité, qui possède une valeur littérale dans le cas de Jupiter (c'est le père d'autres dieux au sens propre, anthropomorphique du terme), il s'ouvre tout un champ à la parodie par une transposition éventuelle sur le Dieu des chrétiens. Car l'Olympe ne représente pas seulement le discours religieux dans son ensemble ; mine d'or pour la parodie, l'image de l'Olympe reflète aussi un comportement qui fait l'objet d'interdits dans la plupart des sociétés, non seulement occidentales – l'inceste. A la fois dans les textes ésotériques et ceux exotériques, Sade exploite le mythe dans la perspective d'une inversion parodique des lois qui réglementent la parenté : nous en avons déjà vu une annonce dans le mythe de Pygmalion discuté plus haut.<sup>471</sup>

#### 5.3.1 Jupiter le dieu de l'inceste

La critique de l'Olympe comme paradis de l'inceste existe déjà dans l'Antiquité. C'est devenu un véritable lieu commun par la suite. En témoigne l'article « Jupiter », à première lecture très sévère pour le père des dieux, que Bayle, s'inspirant de sources antiques, rédigea pour son *Dictionnaire historique et critique* : « Il n'y a point de crime dont il ne se soit souillé ; car outre qu'il déthrona son propre pere, qu'il le châtra, & qu'il le chargea de chaînes au plus profond des enfers, il commit inceste avec ses sœurs, avec ses filles, & avec ses tantes ; & et il tâcha même de violer sa mere ».<sup>472</sup> Jupiter « jouit de sa sœur Junon sans attendre qu'elle fût sa femme ». Après avoir violé « son autre sœur Cerès », il « eut Proserpine » (dont naquit Bacchus, selon une version du mythe). « Il coucha avec trois de ses tantes, savoir avec Themis, avec Dione, & avec Mnemosyne ». Il fit pire : « Aiant vu un jour sa mere endormie, il tâcha de jouir d'elle par surprise [...] ». Il tâcha encore de « jouir de sa fille Venus », selon une tradition qui pensait que la déesse de l'amour était le fruit

<sup>471</sup> Voir aussi notre chap. 7.4.3 concernant l'inceste.

<sup>472</sup> Bayle, *Dictionnaire historique, op. cit.*, t. II, p. 901, ainsi que la note B.

de l'inceste de Jupiter avec Dione. Il faut ajouter qu'en outre de Bacchus, Jupiter passe pour le père de Mars, Apollon, Diane, Mercure, Vulcain, c'est-à-dire qu'il procréa la moitié des douze dieux canonisés comme olympiens, sans compter Vénus dont l'origine est contestée.<sup>473</sup>

Essayer maintenant de retrouver les parties de cet inventaire chez Sade. Nous avons un exemple dans l'« Histoire de Jérôme », le récit du doyen des moines bénédictins au chapitre XI de *La Nouvelle Justine*. Le chapitre constitue un ajout apporté au texte des versions précédentes. Le nom de ce libertin témoigne d'une tendance dont la critique n'a pas assez tenu compte à notre avis : à savoir du fait que Sade s'amuse à lancer des clins d'œil au lecteur en donnant des noms parlants à ses personnages.<sup>474</sup> Un des collègues de Jérôme s'appelle Clément, « dont le nom peignait on ne saurait moins la figure » : il avait l'« extérieur d'un tyran » (Œ II, 226) selon la version de *Justine*, et « une vraie figure de satyre » (Œ II, 593) selon *La Nouvelle Justine*. Le nom Jérôme renvoie à l'étymon grec latinisé « Hieronymus », ce qu'il faut traduire par « nom sacré ». Comme dans le cas de Clément, le comportement du doyen Jérôme fait de son nom une antiphrase : il n'y a rien de sacré dans les actions de ce libertin. L'adjectif « sacré » et l'expression « sacré nom » peuvent toutefois servir de blasphème. Par ce détour, dont nous démontrerons le bien-fondé, le nom de « Jérôme » devient directement parlant, vu les blasphèmes en actes et en paroles du personnage en question. Faisant référence à un « nom sacré », voire au « nom » de Dieu, il partage en outre l'initiale « J » avec Jupiter, dont Jérôme s'avère être un double, nous le verrons. Par là, nous pouvons voir dans son histoire une parodie par rabaissement et inversion des discours ayant rapport au Dieu chrétien, sous la variante caricaturale du dieu suprême des païens.

Cette interprétation se confirme lorsque nous nous intéressons à certains événements du chapitre. Jérôme fait dénicher une nouvelle victime appelée Hélène en qui, comme par hasard, il reconnaîtra à la fois sa propre fille et sa cousine de deuxième degré, fruit d'une relation incestueuse avec sa cousine Henriette. C'est ainsi que la jeune victime décline son identité :

« Hélas, monsieur, [...] je suis née à Lyon ; ma mère s'appelait Henriette ; on me nomme Hélène. Victime de la scélératesse d'un frère qui avait abusé d'elle, ma malheureuse mère périt, dit-on, sur l'échafaud. Je suis le fruit de cet horrible inceste ; et les terribles revers de ma naissance ont été cause de tous ceux de ma vie. » (Œ II, 791)

Ainsi, Hélène entre pleinement dans le schéma des héroïnes tragiques. Nous sommes à un moment que le chapitre XI de la *Poétique* d'Aristote décrit par le terme d'anagnorèse ou de reconnaissance : le héros passe de l'ignorance à la

<sup>473</sup> Selon Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994, p. 18 et le tableau généalogique établi par Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, <sup>15</sup>2002 (<sup>1</sup>1951), p. 480.

<sup>474</sup> Seul Sollers nous semble-t-il a parlé de noms « de type mythologique et comme suscités par la langue elle-même » ; voir Philippe Sollers, « Sade dans le texte », 48-66 in : id., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1968, pp. 59 s.



reconnaissance de sa propre identité ou de celle de ses proches.<sup>475</sup> D'*Œdipe* à *Phèdre*, le motif de l'inceste déclenche l'intrigue de nombreuses tragédies. Les anagnorèses les plus réussies, toujours selon Aristote, sont celles qui se doublent d'une péripétie, à savoir d'un changement du destin qui fait tomber le héros dans le malheur ou l'en sort au contraire. Le Stagyrite distingue entre reconnaissances réciproques et simples : dans le premier cas, deux personnages se reconnaissent mutuellement et simultanément ; dans le dernier, la reconnaissance laisse encore le personnage reconnu dans l'ignorance, comme dans le passage que nous venons de citer.<sup>476</sup>

Le père de la victime tragique est donc encore seul à connaître le fond de la situation : « Il m'était impossible de ne pas reconnaître, dans cette charmante créature, l'enfant que j'avais eu de ma cousine Henriette... de cette victime infortunée de la scélératesse de mon cousin Alexandre, et de mon affreuse méchanceté... » (*Œ* II, 792). Il est vrai qu'Hélène parlait de la « scélératesse d'un frère », non de celle d'un cousin. Il faut savoir que ce cousin vivait en effet dans l'opprobre avec sa sœur. Mais non content de cette transgression et afin de doubler pour ainsi dire l'inceste, il offrit sa sœur à son cousin Jérôme qui en fit de même avec la sienne. Ce troc constitue l'une de ces parties carrées qui sont un motif récurrent dans l'œuvre sadienne (*Œ* II, 710).<sup>477</sup> A travers la double inversion de l'inceste, Sade documente les lois de son époque, car les rapports entre cousins germains constituaient des incestes à part entière sous l'Ancien Régime, au même titre que les incestes en ligne directe.<sup>478</sup>

Passons maintenant à la péripétie qui accompagne l'anagnorèse ; c'est lorsque Jérôme viole sa « triste fille » Hélène que celle-ci tombe dans le malheur :

« On n'eut jamais une plus belle peau, jamais un cul si frais et si potelé, jamais un pucelage plus certain. Mon vit, furieux, le pourfendit bientôt ; j'atteins le fond, j'y darde un foutre écumeux ; et ma triste fille devient bientôt mère à son tour. Telle fut, mes amis, l'origine de la naissance d'Olympe, que vous me voyez foutre encore tous les jours dans votre sérail, et qui réunit, comme vous le voyez, le triple honneur d'être à la fois ma fille, ma petite-fille et ma nièce. » (*Œ* II, 792)

La preuve de l'identité jupitérienne de Jérôme découle du fait que non seulement dans le roman, mais aussi dans la mythologie grecque, Jupiter donna la vie à une Hélène, en s'unissant sous la forme de cygne à Lédä ; et comme Jérôme chez Sade, Jupiter procréa, dans l'inceste avec sa sœur Héra ou avec ses filles, une bonne

<sup>475</sup> Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 41, 1452a.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 42, 1452b.

<sup>477</sup> Nous reviendrons sur le motif de l'échangisme dans les textes exotériques au chap. 7.4.1.

<sup>478</sup> Selon Boucher d'Argis, article « empêchement » dans l'*Encyclopédie* : « C'est aussi par une conséquence du droit naturel, que l'on a défendu le mariage entre ceux qui sont parens au premier degré en collatérale. La défense de se marier dans les degrés plus éloignés, a d'abord été faite par l'empereur Théodose, entre les enfans des freres & sœurs ; l'Eglise l'a ensuite étendue jusqu'au septieme degré ; & enfin le concile de Latran, tenu sous Innocent III. en 1215, l'a réduite au quatrieme degré » (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, *op. cit.*, t. 5, p. 573).

partie des dieux olympiens, dont le personnage sadien « Olympe » qui est à la fois la fille, la petite-fille et la nièce de Jérôme, est une espèce de concentré. Egalement parlant, le nom de cette fille forme donc système avec ceux de la mère et du père, Hélène et Jérôme-Jupiter dans le roman.

Nous pouvons confirmer par d'autres indices le caractère jupitérien de Jérôme. Le passage en question (*Œ II*, 791-793) évoque une déesse dont Jupiter est dit père : lorsque Jérôme retrouve sa fille Hélène, on la lui décrit « sage [...] comme Minerve elle-même ». Or Minerve naquit en effet du père des dieux car elle sortit toute armée de sa tête. Chez Sade, par la suite, le viol et l'inceste prennent la place de la parthénogénèse. Le nom de la sage Minerve devient à son tour antiphrase lorsqu'il est appliqué à une fille s'appelant Hélène, comme celle qui, accusée d'adultère depuis l'Antiquité, causa la perte de Troie. Le vers célèbre de Ronsard, « Ma sage Penelope, et mon Helene aussi », <sup>479</sup> fait déjà allusion aux torts d'Hélène : le vers construit un contraste avec la « sage » Pénélope qui fut d'une fidélité impeccable. Sade semble d'ailleurs s'inspirer directement de Ronsard, quand Jérôme, en narrant son aventure, signale par un écho du vers initial de ce sonnet (« Ma *douce* Helene, non, mais bien ma *douce* haleine ») que sa fille Hélène remplace une entremetteuse très libertine qui fut sa favorite en Italie : « la *douce* Hélène, dans Marseille, remplaça ma Clementia, de Messine » (*Œ II*, 793). <sup>480</sup> L'épithète « douce » semble directement tirée de Ronsard, ainsi que, dans l'opposition entre « Hélène, dans Marseille » et « Clementia, de Messine », la dialectique entre femme libertine et femme vertueuse qui marque aussi le parallèle dans le dernier vers de Ronsard, « En une mesme Helene une autre Penelope ». Il y a tout simplement inversion parodique car Hélène, adultère chez Ronsard, se fait enlever de son propre gré, tandis que l'autre, violée dans le roman de Sade, reste l'image de la sagesse même.

L'histoire de Jérôme, sous les points illustrés jusqu'à présent, permet donc bien de parodier le dogme de dieu le père ; la valeur allégorique de la paternité et ses différents types dans les mythes s'éclipsent totalement ; les parthénogénèses comme dans le cas de Minerve et de Vénus, sont remplacées par des engendremens naturels selon les lois de la biologie. L'allégorie et le surnaturel sont niés. La paternité abonde littéralement en Jérôme ; mais si Jupiter procrée aussi beaucoup en dehors de l'inceste, Jérôme se fait sodomite ou ne procrée que de manière incestueuse. La parodie incline souvent à la réduction d'images traditionnelles dont elle ne retient que quelques éléments, qu'elle renforce et grossit par la suite, comme dans une caricature. C'est dans ce sens que Jérôme, plus jupitérien que Jupiter, constitue une caricature succincte du mythe de Jupiter.

<sup>479</sup> Vers 10 du deuxième sonnet dans le premier livre des *Sonnets pour Helene* ; Pierre Ronsard, *Œuvres complètes*, t. I, éd. par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 342.

<sup>480</sup> L'affirmation suivante traduit parfaitement le caractère de Clementia : « J'avais heureusement trouvé, dans cette Clementia, toutes les qualités nécessaires au genre de vie féroce et crapuleux que j'adoptai » (*Œ II*, 758).

Lorsque l'anagnorèse devient réciproque, il se crée un nouvel effet parodique :

« Hélène, lui dis-je en la tenant encore toute nue sur mes genoux, aurais-tu quelque répugnance à retrouver le père incestueux qui fit perdre ta mère, après l'avoir foutue ? – Vous me faites frémir. – Et si ce monstre existait... s'il était dans tes bras, Hélène... dans ton cul ; et je m'y enfonçais en disant cela. Hélène s'évanouit. » (Œ II, 792)

Hélène, en découvrant l'identité de son père, apprend qu'elle est en train de consommer un inceste avec l'assassin de sa propre mère, une anagnorèse qui rappelle celle d'Œdipe, assassin de son père et mari incestueux de sa mère. Nous sommes bien au cœur d'un récit essentiellement tragique. Mais deux indices trahissent ici encore la parodie : tout d'abord, le parallélisme entre « dans tes bras » et « dans ton cul » construit un rabaissement typique, où un embrassement, synonyme d'amour et de retrouvailles dans un scénario anagnorétique, se transforme en pénétration sodomite. Ensuite, il faut signaler que ces retrouvailles et la reconnaissance découlent d'un hasard total et adviennent sans aucune motivation ni préparation. Selon les critères d'Aristote, ce serait une très mauvaise anagnorèse parce qu'elle n'est pas la conséquence de l'intrigue et donc invraisemblable.<sup>481</sup> Jérôme communique l'information à sa fille comme on apprend à quelqu'un l'heure qu'il est. Il est en outre significatif qu'au moment de prendre conscience, de reconnaître un père, la fille perde connaissance (elle « s'évanouit »). Ce motif rappelle une scène de reconnaissance métatextuelle dans *Aline et Valcour*, où les deux héros Léonore et Sainville, après s'être rencontrés sans se reconnaître en divers endroits de la terre, se reconnaissent finalement. L'amant Sainville y perd connaissance, comme la fille de Jérôme : « Ô LEONORE ! m'écriai-je... *et je tombe à ses pieds sans connaissance* » (Œ I, 722).<sup>482</sup> L'anagnorèse est d'ailleurs ici encore dénoncée comme procédé théâtral, car ce n'est que déguisée et sur la scène de théâtre que l'amant reconnaît sa maîtresse. Dans le roman libertin explicite, la marquage de la métatextualité advient de manière différente : le fait de connaître charnellement, mais aussi la perte de connaissance de la fille nous mettent en présence de deux motifs qui conjuguent le verbe « connaître » sur deux isotopies différentes, incompatibles avec l'anagnorèse, mais signalant l'effet théâtral. Dans la mesure où cette facilité se dénonce elle-même, elle souligne également la parodie par surconventionalisation du procédé littéraire de l'anagnorèse.

Le lecteur ne doit donc plus s'étonner d'entendre Jérôme, tel un acteur, déclamer devant sa fille des vers imités de la tirade qu'adresse Phèdre à son fils adoptif Hippolyte : « *Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur ; / Eh bien, connais ton père et toute sa fureur* » (Œ II, 793). Voici le passage original chez Racine, dans la cinquième scène de l'acte II de *Phèdre* :

<sup>481</sup> Aristote, *Poétique*, op. cit., p. 62, 1455a et la traduction de Barbara Gernez, p. 63 : « La meilleure reconnaissance de toutes est celle qui résulte des faits eux-mêmes ».

<sup>482</sup> Les capitales et les italiques se trouvent dans le texte même ; clin d'œil au lecteur et indices de plus pour le caractère conventionnel de l'anagnorèse.

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue.  
 Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.  
 Hé bien ! Connais donc Phèdre et toute sa fureur.  
 J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,  
 Innocente à mes yeux je m'approuve moi-même,  
 675 Ni que du fol amour qui trouble ma raison  
 Ma lâche complaisance ait nourri le poison.  
 Objet infortuné des vengeances célestes,  
 Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.<sup>483</sup>

Les vers de Sade constituent une parodie au sens strict dans la terminologie de Genette<sup>484</sup> : Sade reprend le texte presque littéralement en transformant « donc Phèdre » en « ton père ». Ce faisant, il renverse le sens de l'hypotexte : contrairement à Phèdre, ce père n'éprouve aucun remords et va jusqu'au bout, alors que l'inceste de Phèdre n'est jamais consommé, et n'implique d'ailleurs qu'un parent par alliance, non consanguin, Hippolyte étant le fils d'une autre mère.<sup>485</sup> La parodie sadienne fait donc de la surenchère : l'inceste virtuel de Phèdre avec un beau-fils devient un inceste majeur parfaitement accompli avec une fille au sens littéral du terme.

Nous avons vu qu'autour d'Hélène, la première fille de Jérôme-Jupiter, se tisse un riche réseau d'allusions à la mythologie antique qui, la plupart du temps, est reprise sous forme caricaturale pour l'inversion et le rabaissement des valeurs de l'hypotexte ou pour l'exagération de tous les éléments qui portent atteinte à la morale. La deuxième fille, Olympe, n'a pas donné lieu à ces développements ; mais ce n'est que parce qu'il apparaîtra une autre Olympe dans la continuation de *La Nouvelle Justine*, et qui présente aussi un grand intérêt pour la poétique de la parodie.

### 5.3.2 L'Olympe parodique

Sade exploite toutes les potentialités du nom et du personnage d'Olympe dans les parties quatre à six de l'*Histoire de Juliette*. Cette nouvelle Olympe apparaît en la personne d'Olympe Borghèse aux côtés de Juliette et Clairwil : trois femmes qui s'associent pour violer, voler et tuer lors d'un passage à Rome et à Naples dans le

<sup>483</sup> Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre – poésie*, éd. par Georges Forestier, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 844, vers 671-678.

<sup>484</sup> Voir le chap. V in Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 23-26. Le prototype de ce genre de parodie est le *Chapelain décoiffé* de Boileau, Racine et d'autres ; l'hypotexte est le premier acte du *Cid*.

<sup>485</sup> Selon la Bible (*Lv* 18:6-17), le Coran (sourate 4, verset 23), l'union avec un fils ou une fille par alliance est à considérer comme inceste à part entière. C'est ce que souligne aussi l'*Encyclopédie* à l'article « inceste » : « Parmi les Chrétiens, non seulement la parenté, mais encore l'alliance forme un empêchement dirimant du mariage, de même que la parenté. Un homme ne peut sans dispense de l'Eglise contracter de mariage après la mort de sa femme avec aucune des parentes de sa femme au quatrième degré, ni la femme après la mort de son mari, avec ceux qui sont parens de son mari au quatrième degré » (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, p. 645).

récit. Lorsque Sade fait le touriste dans la ville éternelle entre 1775 et 1776, 25 ans avant la publication de l'*Histoire de Juliette*, il consacre un souvenir désagréable de la famille Borghèse dans son *Voyage d'Italie*. Après avoir fait le catalogue des œuvres d'art de la maison Borghèse, le voyageur Sade se plaint de n'être pas admis au musée malgré le versement de « trois paules » :

« J'avais eu l'honneur de faire quelquefois ma cour à la princesse Borghèse, chez la duchesse Grillo, l'une des plus aimables et des plus jolies femmes de Rome. Je menaçai de m'aller plaindre, mais on m'assura que je n'obtiendrais rien. Je compris le fait. On me l'avoua. Alors je sentis que trois paules pour un prince romain étaient véritablement une charité trop médiocre. J'ordonnai à mes gens d'en donner six de plus, pliés dans un petit morceau de papier, sur lequel j'écrivis avec mon crayon : *Pour monsieur le prince sans partage*. Sur-le-champ, les portes me furent ouvertes et je vis tout. » (*Vdl*, 145)

Il est intéressant de comparer l'*Histoire de Juliette* avec l'avant-texte dans le *Voyage d'Italie*. On découvre alors qu'une certaine « duchesse de Grillo » éternisée dans le *Voyage* comme une « des plus jolies femmes de Rome », se retrouve dans l'*Histoire de Juliette* dans le personnage de la duchesse Honorine Grillo. Elle y apparaît comme un double d'Olympe Borghèse, en plus vertueux, moins libertin, et donc en plus naïf. Olympe et Juliette abrègeront les jours de la duchesse et de son mari, le duc de Grillo, en les précipitant dans une « affreuse machine » dont les lames les déchiquetteront (*Œ* III, 830). Le nom d'Honorine constitue une nouvelle antiphrase, car la duchesse commettra l'adultère sur incitation des deux assassines : l'honneur suggéré par le nom de la victime est finalement évacué ; et l'adultère et sa fin malheureuse contreviennent au statut noble du personnage.

Comme dans l'histoire de Léonore et Sainville placée au cœur de celle d'*Aline et Valcour*, Sade invente une intrigue avec deux couples de personnages qui sur certains points sont antithétiques, sur d'autres similaires : lorsque Olympe Borghèse attende aux jours de son propre père, Juliette se rappelle « la Donis de Florence, complotant contre les jours de sa fille et de sa mère » (*Œ* III, 814). Le souvenir doit créer une attente chez le lecteur qui est déjà au fait du procédé de couplage chez Sade. Car comme dans le cas de la duchesse romaine Grillo, incitée à l'adultère, c'est après l'avoir incitée au crime que Juliette sacrifie son alliée florentine, Mme de Donis.<sup>486</sup> Le lecteur doit donc s'attendre à une fin semblable d'Olympe, double de Mme de Donis et de la duchesse Grillo.

Le nom d'Olympe Borghèse constitue une espèce d'oxymore dans la mesure où le prénom renvoyant à la mythologie païenne est associé à une grande famille catholique, célèbre entre autres pour son pape Camillo Borghèse, qui régna sous le nom de Paul V au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais la parodie se limite tout d'abord à l'hypotexte mythologique lié au prénom païen « Olympe » : venant de Naples et se dirigeant vers le Vésuve, Juliette et son amante Clairwil souhaitent bientôt que « les entrailles de ce volcan lui servent de tombeau » (*Œ* III, 1099). Par sa forme, le

<sup>486</sup> Voir notre discussion au chap. 2.3.

Vésuve est à l'image de l'Olympe, montagne des dieux. Mais elle en constitue aussi l'inversion : l'idée du tombeau et le feu du volcan qui suscitent l'image de l'enfer, s'opposent à celle de paradis normalement associée à un séjour de dieux. Le mot d'un « persiflage d'Olympe » est lâché lors de la montée, ce qui attire l'attention sur un « double sens », mais dénonce aussi la parodie par un verbe technique comme « persifler », qui prend une valeur nettement métatextuelle : « Nous montâmes gaiement; nous persiflions Olympe; et il s'en fallait bien que la malheureuse comprît le double sens, aussi traître qu'entortillé, des sarcasmes que nous lui lâchions » (Œ III, 1100). Clairwil et Juliette précipitent Olympe dans le gouffre du Vésuve. Comme le dit Clairwil, c'est un défi lancé aux dieux et à la nature :

« Nous venons [de] commettre un crime... une de ces actions délicieuses que les hommes s'avisent d'appeler atroces ; eh bien ! s'il est vrai que cette action outrage la nature, qu'elle se venge, elle le peut ; qu'une irruption se fasse à l'instant sous nous, qu'une lave s'ouvre, et nous engloutisse... » (Œ III, 1102)

Le volcan ne tardera pas à répondre, de manière miraculeuse cependant, en épargnant les deux criminelles :

« Clairwil n'avait pas fini, qu'une nuée de pierres s'élance du volcan et retombe en pluie autour de nous : 'Ah ! ah !' dis-je, sans seulement daigner me lever, 'Olympe se venge ; ces morceaux de soufre et de bitume sont les adieux qu'elle nous fait, elle nous avertit qu'elle est déjà dans les entrailles de la terre. – Rien que de simple à ce phénomène, me répondit Clairwil ; chaque fois qu'un corps pesant tombe au sein du volcan, en agitant les matières, qui bouillonnent sans cesse au fond de sa matrice, il détermine une légère irruption. – Que rien ne nous dérange, déjeunons, Clairwil, et crois que tu te trompes sur la cause de la pluie de pierres qui vient de nous inonder, elle n'est autre que la demande que nous fait Olympe de ses habits ; il faut les lui rendre' ; et après en avoir retiré l'or et les bijoux, nous fîmes un paquet du total, que nous jetâmes dans le même trou qui venait de recevoir notre malheureuse amie. Nous déjeunâmes ensuite : aucun bruit ne se fit entendre ; le crime était consommé, la nature était satisfaite. » (Œ III, 1102-1104)

Nous sommes ici dans un passage clé de l'*Histoire de Juliette*. Il s'agit d'un véritable carrefour d'hypotextes et de croyances traditionnelles réélaborées de manière parodique. Nous les traiterons par la suite sous les trois grands ensembles hypotextuels du mythe d'Empédocle, de la légende de saint Donat et de la loi d'ordalie.

Le mythe d'Empédocle se manifeste dans un motif central chez Sade : comme dans le mythe grec, il y a une relation d'échange avec le volcan ; et comme dans le mythe, les objets échangés font partie de l'habillement de la victime. Voilà ce que raconte Diogène Laërce dans ses *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres* :

« Hippobote raconte qu'Empédocle se leva de table et s'en alla dans la direction de l'Etna, semble-t-il, et qu'étant arrivé là, il se jeta dans le cratère au milieu du feu et disparut, voulant affirmer la réputation qu'il avait d'être un dieu. La chose fut connue

par la suite, car une de ses sandales fut rejetée par le volcan, intacte ; il portait en effet par habitude des sandales de bronze. »<sup>487</sup>

Nous constatons que dans le roman de Sade, les vêtements d'Olympe Borghèse prennent la même voie que la sandale dans le texte cité, mais dans le sens opposé. Il s'agit dans les deux cas d'une espèce de restitution (« il faut les lui rendre », dit Juliette). Mais dans le roman sadien, la restitution n'est que le complément du vol de l'or et des bijoux. Le changement de direction correspond à la signification changée par l'inversion de la parodie : la preuve qu'Empédocle voulait apporter de son caractère divin, en se jetant dans l'Etna, se renverse en preuve de la méchanceté de la providence. Celle-ci est représentée par cet Olympe parodique, la montagne infernale du Vésuve. Il est à supposer que Sade connaissait le mythe d'Empédocle. A l'époque où naît la vulcanologie, ce personnage possède une certaine actualité. Pendant que Sade travaille à son roman, le jeune Friedrich Hölderlin rédige les trois versions de sa *Mort d'Empédocle*.<sup>488</sup>

L'idée de preuve apparaît également dans la légende médiévale de saint Donat d'Arezzo. La pluie de pierres magique épargnant les deux héroïnes sadiennes au sommet du Vésuve rappelle étrangement la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, où ce saint, accusé d'avoir causé une sécheresse de trois ans, amène la pluie en priant Dieu ; aucune goutte ne tombera sur lui, alors que ses accusateurs rentreront dégoûlés d'eau de pluie.<sup>489</sup> Ici encore, le récit sadien contient une inversion : la *Légende dorée* expose les accusateurs à un juste châtiment par la pluie. Dans le roman sadien, c'est le contraire : deux libertines criminelles figurent dans le rôle de saintes et restent miraculeusement indemnes.

Ce tour de magie qui sanctionne, condamne ou absout une personne, illustre parfaitement la tradition juridique de l'ordalie pratiquée au Moyen Âge et bien au-delà en ce qui concerne la forme bientôt sécularisée du duel. Le chevalier de Jaucourt en parle à l'article « épreuve » de l'*Encyclopédie* et nous définit les ordalies comme étant des « *jugemens de Dieu*, parce que l'on étoit persuadé que l'événement de ces *épreuves*, qui auroit pû en toute autre occasion être imputé au hasard, étoit dans celle-ci un jugement formel, par lequel Dieu faisoit connoître clairement la vérité en punissant le coupable. »<sup>490</sup> Les trois ordalies pratiquées jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle étaient « le serment, le duel, & l'ordalie ou *épreuve* par les éléments ». Dans le « serment », l'accusé protestait son innocence en jurant sur les Evangiles, par exemple. Dans le « duel », Dieu était supposé intervenir pour faire triompher le juste

<sup>487</sup> Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. par Robert Genaille, Paris, Flammarion, 1965, t. II, p. 149.

<sup>488</sup> Selon l'édition de Friedrich Beissner, Hölderlin s'occupa d'Empédocle à partir de 1797 et au-delà du tournant du siècle : voir la postface in Friedrich Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, éd. par Friedrich Beissner, Stuttgart, Reclam, 1973, pp. 165 s.

<sup>489</sup> Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. par J.-B. M. Roze, Paris, Rouveyre, 1902, t. II, pp. 382 s. : « Donat étant sorti de sa maison, se mit en prières et le Seigneur envoya une pluie abondante, et il rentra chez lui sans recevoir une goutte de pluie, tandis que tous les autres avaient leurs habits trempés. »

<sup>490</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 5, p. 837.

sur le coupable. Dans l'« épreuve par les éléments », l'accusé touchait une barre de fer incandescente ou plongeait la main dans de l'eau bouillante : si la main restait indemne ou que la blessure semblait bénigne, l'accusé était innocent.

Dans le passage en question, il semble tout d'abord que la nature, figure du destinataire judiciaire transcendant dans la théorie sémiotique de l'épreuve d'Algirdas Julien Greimas,<sup>491</sup> réagit tel un dieu vengeur au crime commis par Juliette et Clairwil. Mais dans le contexte de la parodie, la réaction du volcan qui laisse indemne les deux libertines constitue au contraire non seulement l'autorisation du meurtre, mais encore un appel au vol. Car ce n'est que suite à l'éruption que les meurtrières ont l'idée de séparer vêtements et objets de valeur.

Le vol pouvait d'ailleurs donner lieu à une ordalie intéressante, que Jaucourt présente ainsi dans l'*Encyclopédie* :

« L'épreuve de l'Eucharistie se faisoit en recevant la communion, & occasionnoit bien des parjures sacrilèges. Dans [sc. l'épreuve par le pain] on donnoit à ceux qui étoient accusés de vol, un morceau de pain d'orge & un morceau de fromage de brebis sur lesquels on avoit dit la messe; & lorsque les accusés ne pouvoient avaler ce morceau, ils étoient censés coupables. M. du Cange, au mot *corned* remarque que cette façon de parler, *que ce morceau de pain me puisse étrangler*, vient de ces sortes d'épreuves par le pain. »<sup>492</sup>

Cette ordalie par un aliment béni peut expliquer la plaisanterie de la narratrice sadienne sur le déjeuner après le crime. Le repas est pris sur le bord du cratère même. Le volcan qui crachait n'était pas la conséquence d'une indigestion mais signalait une faim de crime. En mangeant après avoir nourri le volcan métaphoriquement, les deux assassines finissent par partager le rôle du volcan, figure suprême de la nature comme destinataire judiciaire. On peut même dire qu'elles communient avec lui comme les criminels accusés de vol cités par l'*Encyclopédie*. Le verbe dans la conclusion du passage sadien, « le crime était consommé », reprend les mots du Christ sur la croix que l'on doit lire comme l'accomplissement de la promesse de l'eucharistie : « *consummatum est* ». <sup>493</sup>

L'Olympe travesti sous l'aspect du Vésuve ne punit donc pas, mais récompense le crime. Une forme traditionnelle bien connue que prend le jugement des dieux, et en particulier celui du dieu suprême Jupiter, c'est la foudre. Cela nous intéresse dans la mesure où l'on constate un lien intime entre volcan et foudre dans l'univers sadien. L'innocente « pluie » de pierres rappelle un éclair qui raterait le coupable. L'éclair et la lave sont deux variantes complémentaires d'un feu d'origine naturelle, tombant ou montant.<sup>494</sup>

<sup>491</sup> Voir les articles « destinataire », « justice », « manipulation », « narratif, schéma », « sanction » dans Greimas et Courtès, *Sémiotique*, op. cit., pp. 95, 201, 246 s. et 320.

<sup>492</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 5, p. 838.

<sup>493</sup> Vulgate, Jn 19:30.

<sup>494</sup> Le terme d'« irruption » (Œ III, 1102), inhabituel dans le contexte de la lave, dans lequel le mot d'« éruption » serait plus correct, suggère plutôt une chute, comme celle de la foudre.





Emblème tiré de la collection de Daniel de la Feuille, *Devises et emblemes*, accompagné du commentaire suivant : « La Foudre de Jupiter sur une montagne. »<sup>495</sup>

On sait que Jupiter foudroya les Titans qui entassèrent des montagnes l'une au-dessus des autres pour conquérir l'Olympe. C'est sous ces montagnes que le père des dieux les écrasa ensuite ; selon certaines versions du mythe, il les écrasa sous un volcan, l'Etna.<sup>496</sup> Par la suite, nous aurons l'occasion d'étoffer cette association ; nous montrerons que la foudre, image d'une ordalie parodique faisant triompher le mal, traverse l'œuvre de Sade de part en part. Allant bien au-delà des hypotextes mythiques, cette image se nourrit aussi de discours scientifiques sur des avancées techniques dont certains éléments ont alimenté la parodie chez Sade.

### 5.3.3 La foudre, image parodique de la providence

Nous formulons l'hypothèse que le Dieu judéo-chrétien joue un des premiers rôles dans les textes du marquis de Sade, et que l'arme dont il se sert, la foudre, est prise au plus grand des dieux gréco-romains, Zeus ou Jupiter. Cette hypothèse demande d'abord quelques clarifications. En vérité, la foudre divine apparaît aussi dans la Bible. Dans le *Pentateuque* par exemple, Moïse est le seul, dans le livre de l'*Exode*, à pouvoir approcher de la lumière divine établie au sommet du mont Sinaï :

« Le troisième jour au matin, il y eut des tonnerres, des éclairs, et une épaisse nuée sur la montagne; le son de la trompette retentit fortement; et tout le peuple qui était dans le camp fut saisi d'épouvante. Moïse fit sortir le peuple du camp, à la rencontre de Dieu ; et ils se placèrent au bas de la montagne. La montagne de Sinaï était tout en fumée, parce que l'Éternel y était descendu au milieu du feu; cette fumée s'élevait

<sup>495</sup> Daniel de la Feuille, *Devises et emblemes*, Amsterdam, 1691, pp. 9 s. Image tirée du site de l'*Emblem Project Utrecht* de l'Université d'Utrecht, <http://emblems.let.uu.nl/f1691.html> (février 2007). Selon les auteurs de l'édition en ligne, le livre fut réimprimé jusqu'en 1712 et même tardivement en 1782.

<sup>496</sup> Robert Triomphe, *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Presses universitaires de Strasbourg, 1992, p. 49 : « Le mythe titanique, dans sa généralité, invite à mettre au premier plan le feu de la foudre : c'est l'arme forgée avec l'aide des Cyclopes pour anéantir les Titans dressés contre les dieux. Foudroyés, ils sont précipités au Tartare ou sous l'Etna, puis écrasés. C'est aussi sous l'Etna que résideront les Cyclopes, gouvernés par Héphaïstos. » Voir aussi p. 61.

comme la fumée d'une fournaise, et toute la montagne tremblait avec violence. [...] L'Éternel appela Moïse sur le sommet de la montagne. Et Moïse monta. L'Éternel dit à Moïse: descends, fais au peuple la défense expresse de se précipiter vers l'Éternel, pour regarder, de peur qu'un grand nombre d'entre eux ne périssent. »<sup>497</sup>

Le péril mortel de la vision de Dieu, pour tout le peuple sauf Moïse, rappelle l'impossibilité de voir Jupiter foudroyant sans mourir, comme cela arriva à Sémélé la mère de Bacchus.

Le Dieu de la Bible apparaît encore avec la foudre dans quelques passages que l'on peut considérer comme des lieux d'importance secondaire : dans la louange de Dieu par David, au deuxième livre de *Samuel*, « L'Éternel tonna des cieux, le Très Haut fit retentir sa voix; Il lança des flèches et dispersa mes ennemis, la foudre, et les mit en déroute » (2 *Sam* 22.14-15). Selon la cantique d'Asaph, Dieu punit par la foudre les israélites infidèles : « Il abandonna leur bétail à la grêle, et leurs troupeaux au feu du ciel » (*Ps* 78.48). Et à la fin du Nouveau Testament, Dieu est assis en juge sur un trône flamboyant d'éclairs : « Du trône sortent des éclairs, des voix et des tonnerres » (*Ap* 4.5).

Blaise Pascal tient à distinguer le Dieu punisseur de l'Ancien Testament de celui du Nouveau Testament, le Christ plein de douceur, révélé non pour juger, mais pour pardonner. En conséquence, les éclairs de l'*Apocalypse* de Jean sont interprétés par lui comme un signe manifeste de la Révélation et de la Vérité, non du Jugement :

« S'il [sc. Dieu] eût voulu surmonter l'obstination des plus endurcis, il l'eût pu, en se découvrant si manifestement à eux qu'ils n'eussent pu douter de la vérité de son essence comme il paraîtra au dernier jour avec un tel éclat de foudres et un tel renversement de la nature que les morts ressusciteront et les plus aveugles le verront. »<sup>498</sup>

Selon les paroles de Christ lui-même, rapportées par saint Matthieu et saint Luc, l'éclair sert de comparant à la révélation : « Car, comme l'éclair part de l'orient et se montre jusqu'en occident, ainsi sera l'avènement du Fils de l'homme. »<sup>499</sup> Nous pouvons conclure, en vertu des paroles du Christ lui-même par opposition aux lieux soulignés dans l'Ancien Testament et dans l'*Apocalypse*, que l'éclair dans la Bible est surtout l'image d'une révélation, révélation du Décalogue à Moïse, révélation du Christ comme fils de Dieu. Dans deux versets de l'Ancien Testament seulement, dans le deuxième livre de *Samuel* et dans les *Psaumes*, le jugement à travers la foudre coïncide avec une punition, une destruction par l'éclair.

Pour certains hommes des Lumières comme Fontenelle et Vico, il ne faisait pas doute que le motif de l'éclair est exclusivement païen. Fontenelle dit que « pour rendre raison des tonnerres et des foudres, on se représentait volontiers un dieu de

<sup>497</sup> Ex 19:16-21 (Bible de Segond).

<sup>498</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, éd. par Philippe Sellier, Paris, Bordas (« classiques Garnier »), 1991, p. 232. C'est la pensée 182, qui porte le numéro 430 dans l'édition Brunschvicg.

<sup>499</sup> Mt 24:27 ; voir aussi Luc 17:24 (Bible de Segond).

figure humaine lançant sur nous des flèches de feu ; idée manifestement prise sur des objets très-familiers. »<sup>500</sup> Et entre Fontenelle et Sade, Giambattista Vico réunissait l'idée de dieu le père et celle du dieu tonnant dans une image centrale pour toute la théorie de sa *Scienza nuova* : « i primi poeti teologi si finsero la prima favola divina, la più grande di quante mai se ne finsero appresso, cioè Giove, re e padre degli uomini e degli dèi, ed in atto di fulminante [...] ». <sup>501</sup> Contrairement à Fontenelle,<sup>502</sup> Vico ne rejette pas la fable ; car pour lui, l'image du Dieu fulminant, invention selon lui géniale des poètes théologiens, contribue à prouver la vérité des religions et surtout de la religion chrétienne.



Zeus de Dodone, 460 av. J.-Chr., armé de son foudre  
(Staatliche Museen Berlin, Antikenabteilung).<sup>503</sup>

Nous verrons par la suite qu'avec les motifs de la foudre, de l'éclair, du tonnerre et du foudre de Jupiter,<sup>504</sup> le marquis réduit Dieu à l'image d'un punisseur cruel et barbare. Il n'y a pas trace dans son œuvre du Christ miséricordieux. Il ne subsiste chez Sade que l'image caricaturale d'un Dieu vétérotestamentaire ou païen. La punition divine ne frappe jamais que les bons et les innocents, et épargne les

<sup>500</sup> *De l'origine des fables*, pp. 388-398 in Fontenelle, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 390.

<sup>501</sup> Première section du deuxième livre in Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, éd. par Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, 1996 (1977), § 1, p. 265. Nous traduisons : « les premiers poètes théologiens inventèrent la première fable de la divinité, la plus grande parmi toutes celles qu'ils devaient inventer par la suite, à savoir Jupiter, roi et père des humains et des dieux, en train de lancer la foudre ».

<sup>502</sup> *De l'origine des fables* ne manque pas de contradictions ; c'est ce que signale aussi Marian Skrzypek, « La contribution de Fontenelle à la science des religions », pp. 657-666 in Alain Niderst (éd.), *Fontenelle. Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

<sup>503</sup> Image tirée du site des *Amherst Libraries* de l'University of Massachusetts, à l'adresse <http://www.library.umass.edu/benson/jbgsimages.html>.

<sup>504</sup> L'idée de la foudre comprend deux manifestations différentes, l'éclair et le tonnerre. Lorsque foudre est au masculin, nous faisons référence à l'arme de Jupiter, le faisceau flamboyant qui est son attribut et un de ses signes distinctifs dans l'iconographie (voir l'image ci-en haut).

coupables. Le récit d'une épreuve à laquelle se soumet Juliette à Venise le montre bien :

« Je ne dois pas vous laisser ignorer, non plus, une partie bien extraordinaire, que j'exécutai avec quatre citadines vénitiennes. Elles attendirent un jour orageux, et vinrent me prendre en gondole, dans le moment où les éclairs sillonnaient la nue. Nous gagnons la grande mer ; l'orage se décide ; le tonnerre se fait entendre. 'Allons, dirent ces coquines, voici l'instant, branlons-nous ; que ce soit en bravant la foudre, que nous élancions notre sperme' ; et les garces se jettent sur moi comme des messalines. Ma foi, je les imite : trop sensible au plaisir pour être refroidie par d'aussi simples phénomènes de la nature, je blasphème, comme elles, le chimérique Dieu qui, dit-on, les produit. » (Œ III, 1221)

Comme avec Clairwil sur le Vésuve, Juliette communie avec les cieux et la « nue » : son orgasme (« nous élancions notre sperme ») est à l'image des décharges célestes des éclairs. Par là, elle rappelle le duc de Blangis qui dans *Les Cent Vingt Journées* fait « voir un vit foudroyant qui paraissait vouloir une décharge » (Œ I, 103). La personnification constante de la nature dans l'ordalie s'accompagne de personnages qui adoptent des capacités dont seule la nature a le secret. Certains se font eux-mêmes destinateurs judicateurs transcendants, capables de se servir de la foudre.

Noirceuil de *l'Histoire de Juliette* rappelle Jérôme-Jupiter de *La Nouvelle Justine* sous cet aspect : son nom, également parlant, renvoie à la religion par le biais de l'allégorie bien connue de l'œil, symbole de la providence divine. Celle-ci est visible chez Vico, dans le tableau allégorique de la *Scienza Nova*,<sup>505</sup> où le rayon descendant comme un éclair de l'œil divin sur la statue d'Homère et celle de la métaphysique, se substitue à la foudre des différents Jupiters païens inventés par les poètes théologiens, selon le texte qui explique la gravure :

<sup>505</sup> Voir Vico, *La Scienza nuova, op. cit.*, p. 77 pour le frontispice gravé par Domenico Antonio Vaccaro, dont nous reproduisons un détail. Concernant les avatars de Jupiter et la foudre, voir l'explication de la gravure, pp. 93 s. : « per uniformità d'idee tra gli orientali, egizi, greci, latini ed altre nazioni gentili, sursero egualmente le religioni di tanti Giovi. Perchè, a capo di tanto tempo dopo il diluvio, si pruova che dovette fulminare e tuonare il cielo, e da' fulmini e tuoni, ciascuna del suo Giove, incominciarono a prendere tai nazioni gli auspici » (notre traduction : « par une uniformité d'idées parmi les Orientaux, les Egyptiens, les Grecs, les Latins et d'autres nations païennes, nacquirent de la même manière les religions de tant de Jupiters. Car au bout de tant de temps après le déluge, il est prouvé que le ciel dut foudroyer et tonner, et de la foudre et du tonnerre, ces nations commencèrent à faire la divination, chacune de son Jupiter. »). Voir aussi dans les annotations à la table chronologique de la *Scienza nuova*, le § IX, p. 141, et dans la deuxième section, les §§ XLI s., pp. 194 s., puis, dans la première section du deuxième livre, § 1, pp. 263-266 : il est toujours dit que la première idée de la divinité des païens naquit par crainte de la foudre.



Frontispice de la *Scienza nuova* (extrait).<sup>506</sup>

Comme le dit le nom « Noirceuil », l'élément de la noirceur s'oppose à l'image traditionnelle de la providence chrétienne dans son action pleine de grâce, de justice et d'ordre : il s'agit maintenant de l'inversion parodique de cette providence, synonyme d'ingratitude, de crime et de désordre. En effet, Noirceuil se compare lui-même à Dieu, en regrettant ne pas être comme lui tout-puissant :

« Infâme jean-foutre de Dieu ! s'écria-t-il, ne borne pas ainsi ma puissance, quand je veux t'imiter et commettre le mal ; je ne te demande aucune faculté pour la vertu, mais communique-moi du moins tous tes pouvoirs pour le crime, laisse-moi le faire, à ton exemple ; mets, si tu l'oses, un instant ta foudre en mes mains, et quand j'en aurai détruit les mortels, tu me verras bander encore à la lancer au sein de ton exécration existence pour la consumer si je puis. » (Œ III, 1255)

Dans l'ordalie, il ne s'agit plus de démontrer l'incapacité de dieu à punir le mal, mais de se mettre à sa place pour punir le bien. Le terme « jean-foutre de dieu » forme une assonance sans doute significative avec les « foudres » évoquées par la suite. On se souvient que le personnage de Justine, nom parlant renvoyant à la justice, fera principalement les frais de cette parodie, comme le raconte, de la manière la plus choquante et détaillée, l'ordalie dans la dernière scène de *l'Histoire de Juliette* :

« Mes amis, dit il [sc. Noirceuil] à la joyeuse société ; j'ai souvent vu que dans de pareilles aventures, il devenait extrêmement instructif de tenter le sort. Un orage

<sup>506</sup> Image tirée du fonds ancien de la *Biblioteca universitaria di area giuridica* de l'Università di Modena e Reggio Emilia, à l'adresse <http://www.fondiantichi.unimo.it/fa/giustizia/vico.html>.

horrible se forme, livrons cette créature à la foudre ; je me convertis, si elle la respecte. » (CE III, 1258)

L'ordalie se passera dans le sens de Noircueil :

« la foudre entrée par la bouche, était sortie par le vagin ; d'affreuses plaisanteries sont faites sur les deux routes parcourues par le feu du ciel. 'Qu'on a raison de faire l'éloge de Dieu, dit Noircueil ; voyez comme il est décent ; il a respecté le cul : il est encore beau ce sublime derrière, qui fit couler autant de foutre ; est-ce qu'il ne te tente pas, Chabert ! » (CE III, 1259)

L'action de Jupiter sous le masque de la providence se réduit à un jeu de mots, dès que les libertins prennent la relève en s'identifiant à ce dieu lubrique : alors que la foudre de la providence passe par le vagin, le foutre que « ce sublime derrière » a fait « couler » passe par l'orifice que la foudre a préservé. Le « foutre » destructeur n'est que le complément, voire l'image de l'action mortelle de la foudre : « mon foutre signe toujours un arrêt de mort » (CE III, 1237), affirme Noircueil à la fin du roman. L'éclair constitue aussi la signature par laquelle Jupiter signe ses arrêts. Comme le dit Robert Triomphe, il y a déjà un « étroit rapport du feu et de la semence » dans le mythe grec,<sup>507</sup> et bien sûr le foutre coulant comme de l'encre et la foudre signant un arrêt, équivalent à un acte de langage performatif.

Nous avons déjà indiqué dans un passage de *La Philosophie dans le boudoir* les différentes valeurs attachées au devant et au derrière de la principale victime.<sup>508</sup> Ce que nous pouvons signaler maintenant, c'est que le zigzag du fil à coudre cousant les parties sexuelles de la victime reproduit une image de l'éclair et met ainsi de nouveau en jeu l'image de la providence. Eugénie propose d'ailleurs une torture par le feu plus proche encore de la foudre : « Ma belle petite maman sera lardée avec des mèches de soufre, auxquelles je me chargerai de mettre le feu en détail » (CE III, 174). Mais Dolmancé imaginera une punition par le foutre contaminé d'un vérolé, Lapierre, qui inoculera sa maladie à Mme de Mistival (CE III, 174-175). Comme dans *La Nouvelle Justine*, une semence destinée à procréer est transformée en une image de destruction. Nous avons déjà dit que la couture n'est pas créatrice, ne constitue pas une *inventio* en termes de la poétique : dans la mesure où elle scelle, barre et bouche, elle se renverse elle aussi en image de stérilité. Et la contamination avec une maladie sexuelle lors d'un viol articule une nouvelle fois la destruction sur un acte susceptible de procréer. En outre des problèmes idéologiques de l'ordalie et de la providence, interprétées en clé parodique comme sanction positive de l'injustice et absolution du crime, nous revenons à un problème esthétique et poétologique lié à la foudre. C'est d'ailleurs un thème qui est à la fois exploité dans les textes ésotériques et exotériques de Sade : les instances capables de sanctionner les actions des humains à travers la foudre sont dévoilées comme

<sup>507</sup> Triomphe, *Prométhée et Dionysos*, op. cit., pp. 239 et 242.

<sup>508</sup> Voir notre chap. 4.4.



artifices, comme des espèces de dieux *ex machina* ; un procédé surconventionnel qui dénonce le caractère factice et caricatural de ce monde à l'envers.

### 5.3.4 Les foudres théâtrales

Les figures de la providence qui se manifestent de manière complètement factice rappellent les pièces qu'on disait à machines, où l'intrigue se résolvait par l'intervention d'une voix, d'un geste, voire d'une personne déguisée en Dieu traversant la scène sur un engin construit par les ingénieurs du théâtre. Dans la lettre XXIII de la seconde partie de *La Nouvelle Héloïse*, le jeune Saint-Preux, exilé à Paris, envoie à Claire alias Mme d'Orbe une lettre que la rubrique dans la table des matières annonce comme « Description critique de l'Opéra de Paris ». C'est dans ce texte que Rousseau, bien dans l'esprit de sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, dénonce tout le factice de l'art dramatique, en expliquant sur un ton de persiflage le fonctionnement de la foudre sur scène :

« Le tonnerre est une lourde charrette qu'on promène sur le cintre, et qui n'est pas le moins touchant instrument de cette agréable musique. Les éclairs se font avec des pincées de poix-résine qu'on projette sur un flambeau ; la foudre est un pétard au bout d'une fusée. »<sup>509</sup>

Dans la description minutieuse qu'on trouve de la chute d'Olympe dans le Vésuve, dont les « angles aigus », dans le cratère, la « déchir[e]nt en détail » (Œ III, 1102) on peut confirmer l'observation suivante de Michel Delon : « Le volcan se comporte exactement comme les machines mises au point par les libertins scélérats. » (Œ III, 1570, note 1). Précisons que la chute de Borghèse en présence de Juliette et Clairwil rappelle la chute de Mme de Grillo et de son mari dans le hachoir, en présence de Juliette et Borghèse (Œ III, 830).

C'est comme si les ordales ne relevaient plus que de la responsabilité des artificiers de la science, des ingénieurs du théâtre. Dans la quatrième partie de *l'Histoire de Juliette*, la victime d'une orgie avec comme acteurs Olympe Borghèse et monseigneur Ghigi servira de cobaye à la foudre artificielle d'un Jupiter scientifique : « Bracciani essaya sur elle deux ou trois expériences de physique, dont la dernière consistait à produire une foudre simulée, qui devait l'écraser à l'instant : telle fut sa cruelle fin [...] » (Œ III, 845).

A l'instar de la foudre, le volcan possède une fonction expérimentale. Dans son récit à l'intérieur de *La Nouvelle Justine*, Jérôme rencontre un scientifique plein de fureur aux traits méphistophélico-faustiens :

« Un jour, examinant l'Etna, dont le sein vomissait des flammes, je désirais être ce célèbre volcan : 'Bouche des enfers', m'écriai-je en le considérant, 'si comme toi je

<sup>509</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éd. par René Pomeau, Paris, Garnier, 1960, p. 262.

pouvais engloutir toutes les villes qui m'environnent, que de larmes je ferais couler !' À peine mon invocation est-elle prononcée, que j'entends du bruit près de moi : un homme m'écoutait. 'Vous venez, me dit ce personnage, de former un étrange désir. – Dans l'état où je suis, répondis-je avec humeur, on en forme de plus extraordinaires encore. – Soit, me répond mon homme ; mais tenons-nous-en à celui que vous venez de prononcer, et apprenez de moi qu'il est possible. Je suis chimiste ; j'ai passé ma vie à étudier la nature, à lui dérober ses secrets ; et, l'immoralité nourrissant mes études, ce n'est, depuis vingt ans, qu'au malheur des hommes que je consacre mes découvertes. [...] apprenez donc qu'on peut contrefaire les terribles éruptions de cette montagne ; si vous voulez, nous l'essaierons ensemble. – Monsieur,' dis-je à cet homme en l'invitant de s'asseoir avec moi près d'un arbre, 'causons, je vous supplie. Est-il bien vrai que vous puissiez imiter un volcan ? – Rien de plus aisé. – Et nous produirons par l'effervescence de ce volcan factice les mêmes effets qu'un tremblement de terre ? – Absolument. » (CE II, 777)

Bien plus qu'au caniche dans le *Faust* de Goethe, dans l'apparition théâtrale de ce *deus ex machina* « chimiste », il faut penser aux esprits des *Mille et une nuits*, ou au démon libéré d'une bouteille au début du *Diable boiteux* de Lesage. Le nom du chimiste, « Almani », a quelque chose d'oriental. Il fait aussi allusion au principe du mal auquel les manichéens, à la suite de leur prophète Mani, donnent la même force qu'à celui du bien. Avec l'artificier Almani, c'est le volcan qui accède au statut d'artifice, comme nous l'enseignent les termes qui le désignent : on peut le « contrefaire », il est « factice ». La problématique de l'imitation (« imiter un volcan ») met en jeu le savoir-faire de l'acteur, non pas de la science. Comme souvent chez Sade, dès qu'il a recours à l'isotopie théâtrale pour expliquer un problème de physique ou de métaphysique, il produit une recontextualisation parodique qui inverse les enjeux du débat. Si Almani paraissait incarner les principes physiques ou métaphysiques de la nature, il est vite démasqué comme *deus ex machina*, véritable double d'un succédané de Jupiter fulminant les bons, à tort et à travers, et impuissant face aux méchants. C'est dans cette mesure qu'il y a monstration de son caractère factice ; le texte ne fait pas plus croire à la réalité des pouvoirs surnaturels de ce Méphistophélès qu'à la destruction de Sodome et Gomorrhe par un feu divin dans la Bible :

« n'est-il pas très probable [...] que l'embrasement des villes de Sodome, Gomorrhe, etc. dont on nous compose un miracle afin de nous effrayer sur le vice national des habitants de ces villes ; n'est-il pas [...] très possible que cet embrasement n'ait été produit que parce que ces cités se trouvaient assises sur un sol semblable à celui-ci : les environs du lac Asphaltite, où elles étaient situées, n'étaient que des volcans mal éteints ; [...] pourquoi donc s'obstiner à voir du surnaturel, quand ce qui nous entoure peut être produit par des moyens si simples ! » (CE III, 698)

L'explication naturelle et anti-biblique qui paraît « simple » ici, rappelle ce qui était « aisé » pour Almani dans le passage précédent : si Juliette, en visitant le volcan de Pietra Mala en Toscane, ne croit pas à une punition du crime de la sodomie par un tremblement de terre, Almani, au contraire, présente la même catastrophe surnaturelle comme réalité dès qu'il s'agit de commettre le crime : le dernier point ne fait que parodier le premier. Almani figure donc le double parodique du Dieu de



l'Ancien Testament, de manière parallèle aux doubles parodiques de Jupiter rencontrés jusqu'à présent.

Jusqu'à présent, nous avons parlé de la foudre dans les textes ésotériques surtout. Mais le motif s'étend sur l'ensemble de l'œuvre sadienne et vient ainsi confirmer son unité et son incroyable cohérence. Une première allusion apparaît dès le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, rédigé en 1782.<sup>510</sup> Nous réservons à un traitement ultérieur « L'évêque embourbé », où apparaît un « cocher fulminant » que les dieux aideront à sortir de la boue.<sup>511</sup> Cette brève historiette date également des années 80.<sup>512</sup> Puis, viennent *Les Infortunes de la vertu*, qui sont de 1787. La pièce *Henriette et Saint-Clair*, révisée en 1789 selon la notice de Jean-Jacques Pauvert (OC XIV, 439), contient une allusion à Jupiter à travers le motif central du chêne, l'arbre de ce dieu. Ensuite, paraît la première réécriture des *Infortunes de la vertu* dans *Justine*, publiée en 1791. En 1795, année de la publication de *La Philosophie dans le boudoir*, nous trouvons la scène du vagin cousu en forme d'éclair. La scène conclusive des *Infortunes de la vertu* et de *Justine* est finalement déplacée de *La Nouvelle Justine* vers la fin de *l'Histoire de Juliette*, publiée entre 1797 et 1800. En 1801, paraissent *Les Crimes de l'amour*, avec la nouvelle « Faxelange », probablement rédigée bien avant, et dont le protagoniste ressemble beaucoup à Jupiter. Dans « La double épreuve », la deuxième nouvelle dans le même ouvrage, nous lisons le récit d'une simulation théâtrale de la gigantomachie. Ce texte nous éclaire notamment sur le lien entre le motif de la foudre et l'imaginaire volcanique. Nous avons déjà discuté l'espèce de foudroiement, dans la nouvelle « Eugénie de Franval ». La dernière allusion à la foudre de Jupiter se trouve dans *La Marquise de Gange*, roman publié en 1813, un an avant la mort de Sade. Ce texte rend de l'héroïne une image fort ressemblante à Justine, une nouvelle fois : on voit la marquise de Gange courant éperdue d'horreur sous l'orage, persécutée par la foudre (OC XI, 330 s.).<sup>513</sup>

Le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, le drame *Henriette et Saint-Clair*, la nouvelle « Eugénie de Franval » et le roman de *La Marquise de Gange* combinent à chaque fois l'ordalie avec un son de cloche, espèce de tocsin accompagnant la sanction inexorable d'une providence sans merci. Le son de cloche documente un lien bien attesté dans le folklore européen : il existe des rites ancestraux qui consistent à faire du bruit pour chasser orages, grêle et foudre. A la fin du Moyen Âge, on destinait certaines cloches dans les églises à la protection contre la foudre et

<sup>510</sup> Pour les datations, nous nous référons à la chronologie établie par Michel Delon dans la bibliothèque de la Pléiade (Œ I, LXXI-LXXXI).

<sup>511</sup> Voir plus loin notre chap. 6.4.2.

<sup>512</sup> Plus précisément, d'avant 1788, la plupart des contes de Sade figurant déjà dans le « Catalogue raisonné des œuvres de M. de S\*\*\* à l'époque du 1er octobre 1788 », publié par Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade avec un examen de ses ouvrages*, t. II, Paris, Gallimard, 1957, pp. 337-344.

<sup>513</sup> Nous reviendrons à deux reprises à la scène, aux chapitres 7.3 et 7.4.2.

les orages.<sup>514</sup> Au rebours, on croyait dans l'Isère « que les vibrations des cloches attirent la foudre ».<sup>515</sup>

C'est par le biais d'une citation détournée d'une tragédie que la foudre apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Sade : lorsque, dans le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, le moribond prononce une apologie fulminante de l'athéisme, le prêtre, s'efforçant vainement à le convertir, semble réclamer le soutien de Dieu, en se servant du vers suivant : « *Ô dieux, vous l'entendez et vous ne tonnez pas !* » (Œ I, 7). Les italiques soulignent la citation, mais aussi une certaine ironie sans doute. Cette ironie consiste à attribuer à un prêtre, représentant du monothéisme catholique, un alexandrin bien versifié invoquant au pluriel les dieux du panthéon païen. Mais le comble de l'ironie, c'est que le prêtre en récitant tel un acteur sur scène le vers d'une tragédie, se sert d'un art souvent perçu comme une concurrence au pouvoir qu'avait l'église à travers la célébration de la messe.<sup>516</sup> Nous avons trouvé deux hypotextes susceptibles d'éclairer l'effet parodique chez Sade : un drame de Baculard d'Arnaud et une tragédie de Guimond de la Touche.

L'hypotexte le plus ressemblant se trouve dans la sixième scène de l'acte V d'*Iphigénie en Tauride* de Guimond de la Touche, tragédie représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 4 juin 1757.<sup>517</sup> Claude Guimond de La Touche, auteur moins connu que Baculard et à la carrière littéraire beaucoup plus brève et moins prolixe aussi, adapta cette pièce d'Euripide. La protagoniste Iphigénie elle-même prononce le vers en question, le lance contre le roi Thoas lorsque celui-ci exige d'elle d'immoler à la déesse Diane son frère, Oreste :

« O Cieux, vous l'entendez, & vous ne tonnez pas ;  
Et vous tenez fermé l'abîme sous ses pas ?  
Parricide jouet d'une aveugle imposture,  
Tu m'oses commander d'outrager la nature ?  
De mon frere tu veux que je sois le bourreau,  
qu'en son cœur tressaillant j'enfonce le couteau ? »<sup>518</sup>

Guimond de la Touche a adapté la pièce au discours anticlérical des Lumières françaises. Iphigénie, en tant que prêtresse, se trouve bien dans le rôle du prêtre

<sup>514</sup> Eduard Hoffmann-Krayer ; Hanns Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin/Leipzig, Walter de Gruyter, 1927, t. I, col. 1417 : ainsi une des cloches de la cathédrale d'Erfurt dit « fulgur arcens », une autre à Schaffhouse en Suisse porte la devise « fulgura frango ».

<sup>515</sup> Arnold van Gennep, *Le Folklore du Dauphiné (Isère). Etude descriptive et comparée de psychologie populaire*, Paris, Maisonneuve (Librairie orientale et américaine), 1932, t.I, p. 429.

<sup>516</sup> Saint Thomas d'Aquin affirme, dans la question 168 de sa *Summa Theologiae*, que si les « histriones », les acteurs, peuvent pécher mortellement par excès, par des paroles inappropriées ou en jouant à des moments inappropriés, il n'y a au contraire aucun péché à ne pas assister à une représentation ou un jeu (« ludum »).

<sup>517</sup> La pièce connut plusieurs réimpressions ; elle fut même traduite en allemand en 1771. Voir l'entrée « Guimond de La Touche » in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 575.

<sup>518</sup> Guymon de la Touche [sic], *Iphigénie en Tauride, tragédie*. Nouvelle édition, Avignon, Louis Chambeau, 1773, acte V, scène 6, p. 43.

dans le dialogue de Sade. La seule différence, c'est que le moribond finit par convertir, voire corrompre le prêtre, alors qu'Iphigénie parvient à se révolter contre le représentant de l'ordre corrompu, le roi Thoas, en reconnaissant son frère en même temps que la mission qui incombe à Oreste chez Guimond : châtier l'imposteur Thoas, puis remettre à leur place les idoles de la bonne religion, conforme à la nature. Un des derniers vers de la pièce insiste sur la morale de la nature équivalente à celle divine : « La Loi de la nature est donc la Loi des Cieux. »<sup>519</sup> Chez Sade, contrairement à Iphigénie finalement gagnée à l'ordre sain de la loi naturelle, c'est le prêtre qui succombe aux tentations de la corruption et d'une nature définie comme corrompue : « Le moribond sonna, les femmes entrèrent, et le prédicant devint dans leurs bras un homme corrompu par la nature, pour n'avoir pas su expliquer ce que c'était que la nature corrompue » (Œ I, 11).<sup>520</sup> inversion exacte des relations dans *Iphigénie* : tandis qu'Iphigénie se transforme en ennemie de l'ordre corrompu après avoir reconnu son frère Oreste, le prêtre du *Dialogue*, d'abord un ennemi de la corruption, finit par y succomber.

L'examen du deuxième hypotexte possible, celui de Baculard d'Arnaud, nous mène à des conclusions semblables. La protagoniste éponyme prononce le vers suivant, dans la deuxième scène de l'acte II d'une pièce imprimée en 1768, *Euphémie ou le triomphe de la religion* : « Ô ciel ! tu peux m'entendre, et tu ne tonnes pas ! »<sup>521</sup> Nous savons que Sade possédait une édition des Œuvres d'Arnaud. Dans l'inventaire de sa bibliothèque, *Euphémie* est même explicitement nommée.<sup>522</sup> Dans le drame larmoyant de Baculard, les foudres et tonnerres divins abondent en effet. Pour abrégé, disons qu'Euphémie, amante malheureuse enfermée dans un couvent, reconnaît son ancien amant Sinval en la personne du confesseur Théotime. Euphémie et Sinval-Théotime décident, pour un moment, de rompre les vœux, de fuir le couvent. Mais Euphémie revient finalement à la religion. Sinval s'exclame donc : « Par quelle main ce Dieu me foudroie aujourd'hui ! »<sup>523</sup> Et Euphémie fait sien le langage du dieu vengeur : « La foudre s'approche, éclate... elle fond sur nous deux ». <sup>524</sup> La foi et la peur d'un dieu vengeur priment sur le dieu doux de la religion naturelle, et dont l'amour sacré ne serait plus en contradiction avec l'amour profane.

L'enjeu de la pièce ressemble donc à celui d'*Iphigénie en Tauride*, avec la différence que cette fois, une morale rigide triomphe sur les mouvements du cœur. Si Guimond supprime le *deus ex machina* d'Euripide, Baculard en fait une pure métaphore car les dieux n'interviennent pas plus que dans la pièce de Guimond. Sous cet aspect-là, Sade renverse à la fois la pièce de Guimond et celle de

<sup>519</sup> *Ibid.*, acte V, scène dernière, p. 46.

<sup>520</sup> Nous avons démontré ailleurs que le véritable « prédicant » du *Dialogue*, c'est le moribond, non le prêtre : Schorderet, « Le *Dialogue entre un prêtre et un moribond* », *art. cit.*

<sup>521</sup> François de Baculard d'Arnaud, *Œuvres*, t. XI, *Théâtre*, Genève, Slatkine, 1972 (Paris, Laporte, 1802), p. 39.

<sup>522</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 668.

<sup>523</sup> Baculard d'Arnaud, *Œuvres*, *op. cit.*, acte III, scène 2, p. 62.

<sup>524</sup> *Ibid.*, acte III, scène 3, p. 70.

Baculard : il subvertit l'idée de la nature intègre et celle d'une religion naturelle en jouant sur un concept fondamental de la théologie augustinienne, celui de la nature corrompue.<sup>525</sup> Aussi Sade rétablit-il le *deus ex machina* sous la forme des « femmes » qui « entrèrent » lorsque le « moribond sonna » (Œ I, 11). Le tragique s'infléchit alors vers le comique. De la divinité jugeant les hommes, l'homme mourant forme un double tout aussi parodique que les femmes débauchées. Dieu et les dieux païens dans le texte sadien ne sont pas niés, car ils remplissent un rôle important ne serait-ce que pour s'auto-dénoncer : il s'agit de pantins du théâtre dont le message peut, malgré tout, être considéré comme sérieux, par le renvoi à des questions théologiques et morales sérieuses comme celle de la nature humaine chez Saint-Augustin.

Bien sûr le *deus ex machina* est prédestiné à figurer dans une pièce de théâtre. Dans *Henriette et Saint-Clair*, l'intrigue tragique naît de la présupposée découverte que les deux amants éponymes sont frère et sœur, ce qui rend le mariage impossible. Sur ce, Henriette et Saint-Clair décident de s'unir dans le suicide, outrage sérieux à la religion. Rendez-vous donné donc pour « six heures et demie, dans la forêt près de ce chêne antique où ton amour gravait nos chiffres... » (acte III, scène 5 ; OC XIV, 495). Comme le dit Chompré, le chêne était l'arbre consacré à Jupiter :<sup>526</sup> il est significatif que les chiffres d'amour gravés sur l'écorce scellent le nœud d'un inceste sur un arbre consacré à un dieu incestueux. La forêt appelée « bois de Blangis » (Acte IV, scène 1 ; OC XIV, 497) porte d'ailleurs le nom du libertin incestueux au « vit foudroyant » des *Cent Vingt Journées* (Œ I, 103). Une superstition dit que la foudre frappera l'endroit d'un suicide dans la même année ; l'église n'admettant pas la mort volontaire, la foudre devait signaler le désaccord divin.<sup>527</sup> Mais la pièce de Sade semble tolérer ce péché. Henriette s'imaginer de synchroniser les coups de pistolet avec les sons lugubres des cloches, une espèce de glas :

« la mort peut nous frapper ensemble ; que chacun de nous dirige les coups sur lui-même. Un temple de l'Etre des êtres est dans cette forêt ; à sept heures l'usage est d'avertir au bruit d'une cloche lugubre les mortels de se recueillir ; que le neuvième son soit notre signal... au dixième nous n'existerons plus. » (Acte IV, scène 2 ; OC XIV, 499)

Mais un personnage appelé Saint-Fard surgit pour sauver les amants. Ce nom fait penser à la comédie : le « fard » dénonce l'artifice et la fausseté, et le mot « saint » qui renvoie à la religion dénonce aussi le *deus ex machina*. Saint-Fard apprend à la

<sup>525</sup> Selon le père François-Joseph Thonnard, la distinction entre différentes natures chez Saint-Augustin, dont la nature « corrompue » ou « déchue », corrigerait le pélagianisme inhérent aux philosophies rationaliste, naturaliste et athée modernes, p. 265 in « La notion de nature chez Saint-Augustin. Ses progrès dans la polémique antipélagienne », *Revue des études augustinienes* 11 (1965), pp. 239-265.

<sup>526</sup> Article « Jupiter » in Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable*, op. cit., p. 238.

<sup>527</sup> Croyance attestée par Hoffmann-Krayer ; Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, op. cit., t. I, col. 1405.

famille qu'il y eut confusion d'enfants après la naissance, qu'Henriette et Saint-Clair ne sont pas consanguins, et que le mariage redevient possible.

Cette inversion touche ici encore à la notion de nature. Sade semble viser l'idée d'une voix de la nature chez Rousseau : d'une part, nous savons que Sade admirait Rousseau ;<sup>528</sup> comme Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, il ne condamne pas le suicide. D'autre part, l'adhésion à la voix de la nature dans le contexte de l'inceste a quelque chose de suspect. Car Saint-Clair plaide pour elle : « Oh nature, tes inspirations sont gravées dans le cœur de tes enfants, elles ne les tromperont jamais ! » (*OC* XIV, 509). Laisser libre cours à la nature, en d'autres termes, n'eût pas fait tomber Saint-Clair et Henriette dans l'inceste. Mais Saint-Clair est un double parodique de Saint-Preux, porte-parole de la nature dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*.<sup>529</sup> Et nous savons que l'amour de Saint-Preux, certes inspiré par la nature, pose certains problèmes. Dans la mesure où Saint-Clair, bien loin d'y voir clair, frôle le suicide, et qu'un Saint-Fard le sauve, il faut dire que la nature ne parle qu'à travers l'artifice et le déguisement, l'apparition peu crédible et conventionnelle d'un *deus ex machina*. Ce procédé intentionnellement mauvais ne vise qu'à ébranler la croyance en une voix de la nature : l'erreur, la simulation et le faux de l'artifice triomphent sur celle-ci. Pourquoi donc se préoccuper d'inceste quand la nature parle de manière ambiguë, que sa voix peut tromper, se tromper ? La voix du dieu parodique Saint-Fard fait donc écho à Jupiter, l'incestueux par excellence dans les mythes païens.

Le *deus ex machina* se manifeste de différentes manières ; tantôt il tonne d'un éclair, tantôt il déchire la terre, ouvre des abîmes qui menacent d'engloutir du monde. Dans la pièce citée de Guimond de la Touche, Iphigénie fait en effet appel à ces deux manifestations du jugement divin : « O Cieux, vous l'entendez, & vous ne tonnez pas ; Et vous tenez fermé l'abîme sous ses pas ? »<sup>530</sup> Dans « Faxelange », le quatrième conte des *Crimes de l'amour*, un brigand séduit sous la fausse identité du baron de Franlo une beauté parisienne. Par supercherie, il obtient sa main, promettant de lui montrer ses immenses propriétés d'outre-Atlantique. Mais le périple du couple aboutit dans le Vivarais, où l'escroc au mariage se fait connaître sous sa vraie identité de « Tranche-Montagne » (*CdA* a 72 et b 195). Or, qui serait capable de trancher une montagne si ce n'est le maître du tonnerre Jupiter ?<sup>531</sup> Dans

<sup>528</sup> Voir à ce propos Michel Delon, « Sade face à Rousseau », pp. 42-48 in : *Europe* 522 (1972).

<sup>529</sup> Voir à ce propos Sylvie Dangeville, « Présence de Rousseau dans le théâtre du marquis de Sade », pp. 281-291 in Tanguy L'Aminot (éd.), *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999. Dangeville rappelle que le nom Henriette désigne la fille de Julie dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Du point de vue idéologique, l'apologie du suicide dans la pièce en question, mais encore dans *La Philosophie dans le boudoir* (*Œ* III, 152), serait impensable sans la lettre XXI de la troisième partie du roman de Rousseau.

<sup>530</sup> Guymon de la Touche [sic], *Iphigénie en Tauride*, *op. cit.*, acte V, scène 6, p. 43.

<sup>531</sup> Article « Jupiter » in Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable*, *op. cit.*, p. 238 : « les géans, enfans de Titan, voulant rentrer dans leurs droits, entassèrent plusieurs montagnes les unes sur les autres pour escalader le ciel, [...]. Jupiter, qui s'étoit rendu maître du tonnerre, les foudroya, & les écrasa sous ces mêmes montagnes. »

l'imaginaire poétique et mythologique, l'ouverture d'un gouffre s'accompagne facilement d'un coup de tonnerre ou de foudre.<sup>532</sup>

Que le conte « Faxelange » arrive à sa tragique fin au cœur du Vivarais ne constitue pas un hasard : en 1798, un certain Barthélemy Faujas de Saint-Fond publie son premier grand ouvrage sous le titre des *Recherches sur les volcans éteints du Vivarais et du Velay*.<sup>533</sup> A peine trois ans plus tard, en 1801, Sade publie *Les Crimes de l'amour* et termine l'*Histoire de Juliette*, où l'un des libertins les plus méchants, Saint-Fond, porte le nom de ce pionnier de la géologie. Tout porte à croire que Sade connaissait l'œuvre de Saint-Fond, et que partant il connaissait l'origine volcanique du Vivarais. Il est donc significatif que « Tranche-Montagne » révèle son identité au cœur d'un terrain parsemé de volcans éteints. Ce qui compte pour nous, c'est que cette révélation se veut spectaculaire.

Dans la deuxième nouvelle des *Crimes de l'amour*, « La double épreuve », cette configuration de foudres et d'abîmes est développée dans un long spectacle représentant la guerre des Titans : le libertin Ceilcour, sous le masque du génie Oromasis,<sup>534</sup> invite d'abord sa maîtresse à voyager en ballon : « Un aérostat des plus élégants attendait la comtesse. – Madame, dit Oromasis, l'élément où je préside me permet rarement de voyager d'une manière différente que dans des voitures de cette espèce ; ce fut moi qui les fis connaître aux hommes. » (OC X, 171). Ceilcour semble vouloir contester aux frères Montgolfier l'invention de ce type de « voitures ». Tel un *deus ex machina*, l'aérostat ne sert que comme véhicule d'une mystification théâtrale et vecteur du plaisir dans une stratégie de persuasion et séduction. Par la suite, une espèce d'« amphithéâtre » permet de voir, à côté d'une ville entière, un grand volcan factice avec des nuages d'où la foudre menace de tomber :

« Sur une esplanade d'environ six arpents, dirigée en amphithéâtre, [...] se trouve une ville entière [...]. Sur la droite de ce point de vue [sc. où se trouvent Ceilcour et sa dame], relativement aux spectateurs, s'élève un volcan énorme qui vomit jusqu'au ciel les feux nourris dans ses entrailles, et les nues obscurcissant le soleil paraissent receler la foudre au milieu d'elles. » (OC X, 171)

Arrive alors une salamandre exigeant qu'Oromasis-Ceilcour lui livre sa maîtresse. Mais ce dernier refuse :

<sup>532</sup> Par exemple dans l'ode célèbre de Théophile de Viau : « J'entends craqueter le tonnerre, [...] je vois le centre de la terre » (Théophile de Viau, *Œuvres complètes*, t. I, éd. par Guido Saba, Paris, Champion, 1999, p. 244).

<sup>533</sup> Barthélemy Faujas de Saint-Fond, *Recherches sur les volcans éteints du Vivarais et du Velay; avec un Discours sur les Volcans brûlans, des Mémoires analytiques sur les Schorls, la Zéolite, le Basalte, la Pouzzolane, les Laves & les différentes Substances qui s'y trouvent engagées*, Grenoble, Joseph Cuchet / Paris, Née & Masquelier, 1778.

<sup>534</sup> « OROMAZE, est le nom que les Mages & les Chaldéens donnoient au Dieu suprême, & qui signifie en Chaldéen, *lumière ardente*. Ils décrivoient Dieu environné de feu, & avoient coutume de dire que son corps est semblable à la lumière » (Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Amsterdam, P. Brunel <sup>18</sup>1740 (Lyon, 1671), t. 6, fascicule « O », p. 74 ; italiques dans le texte).

« Allez dire à votre maître, répondit Ceilcour, que je céderais plutôt ma vie que ce qu'il exige. [...] Qu'il fasse tout ce qui lui plaira : je suis à couvert de ses foudres... Qu'il les lance : nous jouirons de leurs effets sans les redouter, et son impuissante colère n'aura servi qu'à nos plaisirs. La prépondérance que la nature m'a donnée sur lui s'étend plus loin qu'il ne croit, et lorsque j'aurai ri de sa débilité, je lui ferai sentir mon suprême pouvoir... » (OC X, 172).

Il est impossible de ne pas reconnaître dans cette attitude l'ordalie de Juliette sur le Vésuve (Œ III, 1202-1204) et celle de Noircueil devant Justine (Œ III, 1259). L'anagramme de « ciel » dans la première partie du nom de « Ceilcour » semble lui donner une certaine autorité sur les météores. Par la suite, toute la scène est en effet engloutie par les laves du volcan artificiel, destruction dont la comtesse courtisée tire un plaisir sublime : « Que la nature est belle, même dans ses désordres ! » Les commentaires sur la nature que la critique lit d'habitude sur le mode sérieux, philosophique dans l'œuvre obscène de Sade, dévoilent un procédé factice et ouvertement manipulateur, car il ne s'agit que d'un spectacle, d'une nature mise en scène dans le seul but de séduire une femme.

A ce premier spectacle suit la représentation d'une titanomachie. Le narrateur explique dans une note que les Titans se seraient servis du Vésuve « comme d'une arme pour attaquer le Ciel » (OC X, 172). Humanisant les Titans, le narrateur explique le mythe par le penchant pour l'impiété de ce peuple habitant la région du Vésuve : « Cette idée qu'ils attaquaient le Ciel venait de leur extrême impiété et de leurs perpétuels blasphèmes contre les dieux » (OC X, 172). Dans ce spectacle, Vulcain remet le foudre à Mercure, qui l'apportera à Jupiter attaqué des Titans :

« les Titans, prêts à braver les dieux [...] accumulent des rochers ; les dieux s'arment [...], les coups innombrables de foudre, mettent enfin le désordre parmi les géants [...], et c'est des cendres mêmes de ces infortunés que sont produits leurs derniers efforts. On dirait que l'Enfer veut servir leur révolte ; de ces ouvertures multipliées du Tartare s'élance vers les cieux un bouquet de quatre-vingt mille fusées volantes, chacune d'un pied de tour ; elles frappent les nues, elles font disparaître l'Elysée [...]. » (OC X, 177)

La victoire finale des dieux est douteuse : que faut-il entendre par « Elysée » ? Vu qu'il s'agit du séjour des bienheureux,<sup>535</sup> nous ne pouvons l'attribuer « à ces infortunés » : il faut y voir une image de l'Olympe même. En d'autres mots, le texte suggère non seulement la défaite des Titans, mais encore la destruction de l'Olympe, et donc le succès partiel de l'ordalie de ceux que le narrateur traitait de blasphémateurs... Nous aboutissons à l'inversion parodique du mythe.

Il est à noter que si la providence foudroie en général les bons dans la parodie sadienne, « La double épreuve » aboutit à une espèce de match nul entre les dieux et leurs agresseurs. La dénudation de la théâtralité met toutefois en doute cette leçon qui ne souligne que la valeur du plaisir esthétique. La science fournit des solutions techniques épatantes pour la simulation et la manipulation. Comme la théologie et la

<sup>535</sup> Entrée « Elisées ou Champs Elisiens » in Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable*, op. cit., p. 160.

mythologie, elle peut fournir une ressource hypotextuelle pour l'inversion des valeurs. Et la notion d'artifice et de technique est au cœur de celle théâtrale du *deus ex machina*, dont l'efficacité semble profiter du progrès des sciences. C'est ce que prouve Ceilcour qui, dans « La double épreuve », en outre d'un arsenal de feux d'artifices, met en œuvre le dernier cri des inventions de l'époque, un aérostat. Nous verrons par la suite que l'hypertexte complexe de Sade se nourrit, outre que de la fable du passé, aussi de la science des Lumières ; si la science aspire à prendre la relève de la fable, la parodie révèle clairement les liens par lesquels elle lui reste attachée.

### 5.3.5 La parodie entre science et mythe : Franklin et Tronchin

Avec l'image de Jupiter qui fulmine, Sade se sert, d'une part, d'un cliché décrépiti à son époque. D'autre part, c'est bien à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, au bout d'une période de démystifications, que des avancées majeures sont faites dans le domaine de l'électricité : c'est ainsi que l'éclair se charge d'une signification nouvelle. La peur superstitieuse du peuple devant la foudre et les superstitions liées à l'éclair cèdent petit à petit à des explications et mesures plus scientifiques.

Finis les temps où l'on crucifiait des hiboux et clouait des ailes de chauves-souris aux portes pour se protéger du tonnerre.<sup>536</sup> Finis les temps où l'on croyait à la valeur apotropaïque des chandelles de la Chandeleur,<sup>537</sup> de la crête rouge des coqs, même si les coqs-girouettes qui surmontent de nombreux clochers restent en place, comme des protecteurs dont la fonction a fini par s'oublier.<sup>538</sup> Se signer lorsqu'on voyait briller l'éclair, murmurer des vers bibliques, se mettre à prier sainte Barbe,<sup>539</sup> se placer sous la protection du laurier ou du son des cloches, ce genre d'attitudes entre dans le musée pittoresque de ce qu'on appellera plus tard le folklore. Si l'univers de ces superstitions est menacé, cela est dû aux expériences et à la science d'un personnage qui incarne au plus haut degré les valeurs des Lumières, à la fois en France et outre-Atlantique : nous parlons de Benjamin Franklin. C'est à lui seul que les Lumières finirent par attribuer l'invention du paratonnerre, alors que bien d'autres chercheurs y contribuèrent. Dès 1746 – c'est la date donnée par l'*Encyclopédie* – une avalanche de recherches est déclenchée par ses travaux.<sup>540</sup> A

<sup>536</sup> Hoffmann-Krayer ; Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, op. cit., t. I, col. 1409.

<sup>537</sup> Van Gennep, *Le Folklore du Dauphiné*, op. cit., t. I, pp. 429 s. ; Paul Sébillot, *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1967, t. II, pp. 359 s.

<sup>538</sup> Hoffmann-Krayer ; Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, op. cit., t. I, col. 1413.

<sup>539</sup> Sébillot, *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*, loc. cit.

<sup>540</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 19, pp. 291-294. Le volume correspond au deuxième tome du *Supplément*. Le mot de paratonnerre ne s'étant pas encore imposé, le dictionnaire parle d'une « barre » ou « verge de Franklin ». Il semble que les sous-entendus sadiens correspondent à une terminologie scientifique.



l'article « cerf-volant », l'*Encyclopédie* décrit dans le plus grand détail son expérience la plus célèbre, consistant à faire monter un paratonnerre vers les nuages à l'aide d'un de ces engins portés par le vent.

L'invention du paratonnerre devient « presque une parabole », comme le disent Michel Delon, Robert Mauzi et Sylvain Menant :

« Tout y est édifiant: la personnalité de Franklin, plus moraliste que technicien, plus observateur que théoricien; [...] la portée pratique de l'invention, qui fait de l'inventeur le protecteur des récoltes, des demeures et des vaisseaux ; sa portée symbolique, qui oppose à la colère divine que représenterait la foudre la bienfaisance du savoir humain. Même les plus funestes accidents ont dans cette affaire une valeur philosophique: la mort de Richmann, à Saint-Pétersbourg, en 1753, foudroyé au pied d'un paratonnerre trop bien isolé, permet un progrès décisif en imposant une mise à la terre. Au public tenu en haleine, le hasard suggère qu'il n'est plus besoin d'un au-delà pour ôter à la mort son absurdité. »<sup>541</sup>

Dans ses *Causeries du lundi*, Sainte-Beuve parle de l'ambiance et du charisme émanant du fameux autodidacte qui séjourna plus de huit ans en France, entre 1776 et 1785 :

« il était à la mode. Ses portraits en médaillons, ses bustes, ses estampes se voyaient partout ; on le portait en bagues, en bracelets, sur les cannes, sur les tabatières. Au bas des portraits gravés, se trouvait le fameux vers de Turgot :

*Eripuit coelo fulmen, sceptrumque tyrannis.*  
Au ciel il prit la foudre, et le sceptre aux tyrans. »<sup>542</sup>

Un nouveau sous-genre panégyrique vit le jour, l'« éloge de Franklin ». Condorcet en fit ; Henri-Joseph du Laurens en imprima.<sup>543</sup> Dans un éloge, l'abbé Fauchet, évêque constitutionnel sous la Révolution, mit en parallèle l'autorité morale et l'avancée technique :

« Au milieu des tempêtes de l'atmosphère, il [sc. Franklin] régissoit les passions. Jugez, messieurs, avec quelle attentive docilité, avec quel religieux respect on se plaisoit à écouter la voix amie de l'homme simple, qui prêchoit le bonheur, quand on pensoit que c'étoit la même voix toute-puissante du grand-homme qui commandoit au tonnerre. On lui laissoit électriser les consciences, pour en extraire doucement le feu redoutable du vice, comme il électrisoit le ciel pour lui ravir en paix le feu terrible des éléments. Il exerçoit, ô puissance de la sagesse & du génie ! deux attributs de la Divinité. »<sup>544</sup>

<sup>541</sup> Delon, Mauzi, Menant, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 34.

<sup>542</sup> Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. VII, Paris, Garnier, 1853, p. 139. Sainte-Beuve consacre trois chapitres à Franklin, pp. 100-145.

<sup>543</sup> *Discours prononcé le 10 août 1790, à la fête célébrée en l'honneur de Benjamin Franklin, par la société des ouvriers imprimeurs de Paris. Par M. L\*\*\*. apprenti imprimeur, sans lieu, sans date [BN, Les Archives de la Révolution française]. L'enthousiasme de du Laurens s'explique aussi par le fait qu'il fut imprimeur, comme l'illustre Américain.*

<sup>544</sup> Claude Fauchet, *Eloge civique de Benjamin Franklin*, Paris, Lottin, 1790, p. 16. Discours prononcé le « 21 juillet 1790, dans la Rotonde, au nom de la commune de Paris ».

Franklin se munit du foudre divin et acquiert, aux yeux de l'abbé même, une stature mythique, voire divine.<sup>545</sup> L'*Encyclopédie* cite un éloge flatteur qui peint Franklin sous les traits d'un nouveau dieu du panthéon grec :

« Il a ravi le feu des cieux ;  
Il fait fleurir les arts en des climats sauvages :  
L'Amérique le place à la tête des sages :  
La Grece l'auroit mis au nombre de ses dieux. »<sup>546</sup>

L'iconographie foisonnante de ce culte pouvait donc concurrencer les vignettes des saints de l'église. Sur cette gravure d'époque, le héros oppose un bouclier à la foudre menaçante dans le coin supérieur droit. Mythe et science se mêlent car Franklin est accompagné de Minerve, allégorie de l'intelligence. Tel un autre Jupiter qui précipiterait dans les gouffres les titans des temps anciens, le héros de la science fulmine ses agresseurs modernes :



Marguerite Gérard et Honoré Fragonard :  
*Au génie de Franklin* (eau-forte, sépia, 1778)<sup>547</sup>

<sup>545</sup> Ce culte est inséparable du rôle qu'eut Franklin comme « père de la Liberté » et fondateur de la République sœur, les Etats-Unis. Ses écrits en traduction française, publiés une première fois en 1773, sont republiés en 1791 : Benjamin Franklin, *Œuvres de M. Franklin. Traduites de l'Anglois sur la Quatrième édition. Par M. Barbeau Dubourg*, trad. par Jean-Baptiste L'Ecuy, Paris, Quillau, 1773 / Benjamin Franklin, *Mémoires de la Vie Privée de Benjamin Franklin, écrits par lui-même, et adressées à son Fils. Suivis d'un précis historique de sa vie politique, et de plusieurs pièces, relatives à ce Père de la Liberté*, trad. par Jacques Gibelin, Paris, Buisson, 1791.

<sup>546</sup> Article « Philadelphie » du quatrième volume du *Supplément*, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 21, p. 322.

Le mot latin de Turgot illustrant la gravure, « *eripuit coelo fulmen, sceptrumque tyrannis* », suggère que Franklin, après avoir désarmé de son foudre le dieu suprême, s'en sert lui-même contre ces tyrans que la gravure présente comme les titans de la fable. Il y avait sans doute de l'audace, de l'arrogance dans l'érection d'un paratonnerre, peut-être même du blasphème. Du côté des dévots les hésitations à se munir d'un paratonnerre étaient réelles. C'eût été se soutirer au jugement divin car la voix de Dieu était dans la foudre.<sup>547</sup> Nous aurions toutefois tort de croire que le paratonnerre n'était qu'une solution pratique, une technique neutre pour le parti opposé, les ennemis du clergé : la défaite de la foudre symbolisait aussi la victoire sur les superstitions, sur l'église, voire sur l'inconstance du destin et de la providence divine. Le paratonnerre est devenu le symbole du progrès et un véritable nouveau mythe des Lumières.

Quel est le reflet de ce discours dans l'œuvre de Sade ? D'après ce que nous avons vu, nous pouvons avancer l'hypothèse que le réenchantement de la foudre au service d'une providence parodiquement négative n'opère pas seulement une inversion, mais qu'elle imite, renforce et met aussi à nu la gloire des Lumières elles-mêmes comme une nouvelle fable. Autrement dit, la métamorphose fabuleuse de la science en raison mythique, chez Sade, serait aussi le résultat d'une parodie par surconventionalisation du progrès au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour tester notre hypothèse, nous confronterons le cas du paratonnerre à une autre avancée technique de l'époque, l'inoculation ; ce traitement préventif précurseur des vaccins modernes fit un large débat au cours d'un siècle marqué par de graves épidémies de variole. C'est dans une scène clé de *La Philosophie dans le boudoir* que Sade y fait allusion. Les libertins y lancent un concours à qui prononcera la sentence la plus ignoble pour punir la vertueuse mère d'Eugénie, Mme de Mistival. Dolmancé l'emportera avec la proposition suivante :

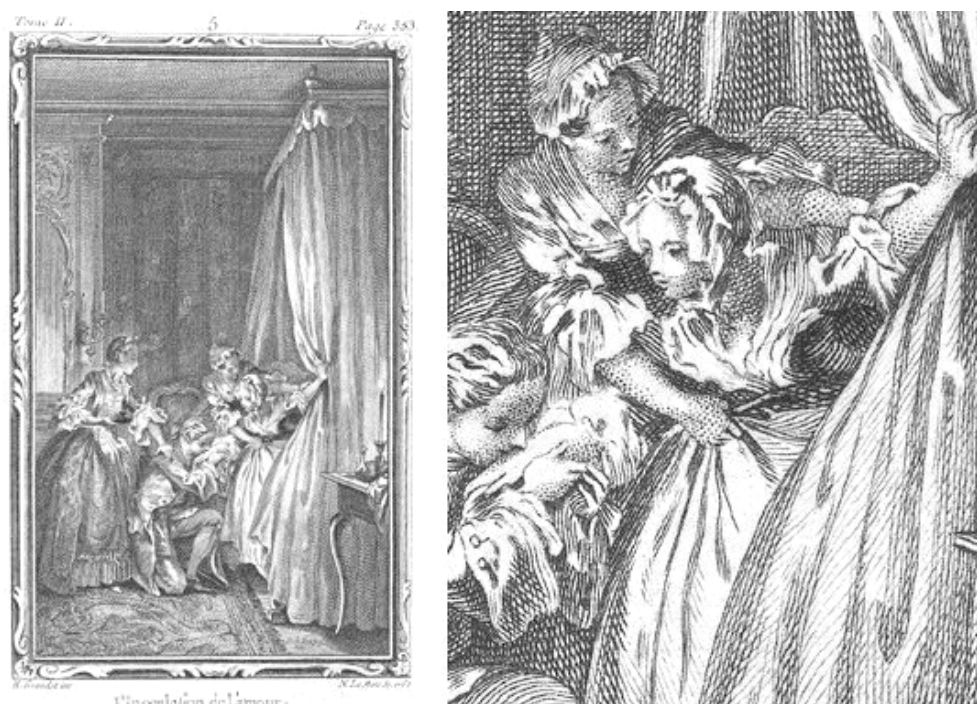
« J'ai là-bas un valet muni d'un des plus beaux membres qui soit peut-être dans la nature, mais malheureusement distillant le virus, et rongé d'une des plus terribles véroles qu'on ait encore vue dans le monde ; je vais le faire monter, il lancera son venin dans les deux conduits de la nature de cette chère et aimable dame, afin qu'aussi longtemps que dureront les impressions de cette cruelle maladie, la putain se souvienne de ne pas déranger sa fille quand elle se fera foutre. » (CE III, 174)

Dolmancé imagine ici ce que Jean Deprun (CE III, 1359, note 6) a raison d'appeler une « contagion à l'envers » : « Lapière, foutez cette femme-là ; elle est extraordinairement saine ; cette jouissance peut vous guérir : le remède n'est pas sans exemple » (CE III, 174). On a réfléchi à la signification de ce « remède ». Jean

<sup>547</sup> Illustration publiée en ligne par le cabinet des estampes de la BNF, à l'adresse <http://expositions.bnf.fr/lumieres/grand/215.htm>, avec l'information suivante : « Cette gravure, non signée, est de Marguerite Gérard (1761-1837) et de son beau-frère Fragonard (1732-1806) ».

<sup>548</sup> Hoffmann-Krayer ; Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, op. cit., t. I, col. 1406 : « So wird es klar, dass man teilweise in dem Aufsetzen eines Blitzableiters aus Eisen auf das Haus einen Frevel sieht, da ein solches Tun einen Eingriff in die Rechte Gottes bedeutet. »

Deprun y voit de vieilles superstitions populaires : le traitement consisterait à chasser le virus « en le transférant dans le corps du partenaire » par l'acte sexuel (Œ III, 1359, note 8). Mais cela n'est pas le fin mot de l'histoire : Catriona Seth a bien souligné que dans cette scène sadienne « tout est inversion ».<sup>549</sup> Sade parodie le discours médical parce que la guérison coïncide avec son contraire, une contagion. L'indication que le « remède n'est pas sans exemple » est un clin d'œil lancé au lecteur qui trahit en fait l'hypotexte de la parodie. Deprun signale entre autres un passage célèbre de *Julie ou la nouvelle Héloïse* où Saint-Preux, en baisant la main de Julie, s'inocule la petite vérole dont souffre sa maîtresse alitée, comme le montre la gravure suivante :



« L'inoculation de l'amour », gravure d'Hubert François Bourguignon, dit Gravelot, dans l'édition de *La Nouvelle Héloïse* que possédait Sade.<sup>550</sup>

Bien sûr, Sade modifie la scène de Rousseau par un rabaissement, en remplaçant le contact chaste par un contact sexuel, en substituant l'amour galant au viol, et en transformant la petite vérole de Julie, à savoir le virus de la variole, en grosse vérole, la syphilis : « si l'inoculation désigne souvent l'acte sexuel », comme le dit Catriona Seth, « c'est en partie parce qu'elle peut être à l'image de la transmission de la

<sup>549</sup> Catriona Seth, *Les rois aussi en mouraient. Les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Paris, Desjonquères, 2008, pp. 352-316, en particulier p. 360.

<sup>550</sup> Reproduction et détail tirés de la base de données iconographiques *Utpictura18* des universités de Montpellier et Toulouse (notice B 0860, site <http://www.univ-montp3.fr/~pictura/>, janvier 2007). Gravure publiée dans les *Lettres de deux amans habitans d'une petite ville*, Amsterdam, Rey, 1761, qu'Alain Mothu a identifié comme l'édition de *La Nouvelle Héloïse* qui figurait dans la bibliothèque de Sade au château de La Coste (voir Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 619).

grosse vérole. »<sup>551</sup> Etant donné la présence d'éruptions cutanées dans les deux pathologies, la médecine utilisait souvent le même nom. Si la *Nouvelle Héloïse* reprend le vieux *topos* de l'amour qui est une maladie, Sade parodie ce lieu commun en passant de l'idée d'une maladie affective – l'amour respectivement la variole transmis par un baiser chez Rousseau –, à une pathologie sexuelle manifestée et transmise par un des « plus beaux membres » de la nature.

Un examen plus attentif de l'hypotexte permet de dégager la reprise de trois motifs. Premièrement, la maladie met en jeu une conséquence spécifique, son souvenir dans la mémoire ou sur le corps de la victime. Deuxièmement, les deux textes insistent sur la différence entre pure imagination et action réelle. Et troisièmement nous observons une inversion dans le rôle des acteurs entre Rousseau et Sade.

Il faut savoir que Julie au sommet de sa crise voit Saint-Preux dans un rêve, qu'elle racontera à sa confidente Claire :

« Je ne puis te représenter l'effet étonnant que ce rêve a produit sur moi. Ma fièvre a été longue et violente ; [...] j'ai souvent rêvé à lui [sc. à Saint-Preux] dans mes transports ; mais aucun de ces rêves n'a laissé dans mon imagination des impressions aussi profondes que celle de ce dernier. Elle est telle qu'il m'est *impossible de l'effacer de ma mémoire* et de mes sens. A chaque minute, à chaque instant, il me semble le voir dans la même attitude ; son air, son habillement, son geste, son triste regard, frappent encore mes yeux : je crois sentir ses lèvres se presser sur ma main ; je la sens mouiller de ses larmes ; les sons de sa voix plaintive me font tressaillir ; je le vois entraîner loin de moi ; je fais effort pour le retenir encore : tout me retrace une scène imaginaire avec plus de force que les événements qui me sont réellement arrivés. »<sup>552</sup>

Julie prend la réalité pour une fiction : elle ne sait pas que Saint-Preux la visita et lui baisa la main réellement, comme le dira Claire dans la lettre XIV :

« Il te vit, et se tut ; il l'avait promis : mais quel silence ! il se jeta à genoux [...]. Sans le voir, tu sortis machinalement une de tes mains ; il s'en saisit avec une espèce de fureur ; les baisers de feu qu'il appliquait sur cette main malade t'éveillèrent mieux que le bruit et la voix de tout ce qui t'environnait. Je vis que tu l'avais reconnu ; et, malgré sa résistance et ses plaintes, je l'arrachai de la chambre à l'instant, espérant éluder l'idée d'une si courte apparition par le prétexte du délire. Mais voyant ensuite que tu n'en disais rien, je crus que tu l'avais oubliée ; je défendis à Babi de t'en parler, et je sais qu'elle m'a tenu parole. Vaine prudence que l'amour a déconcertée, et qui n'a fait que laisser fermenter *un souvenir qu'il n'est plus temps d'effacer !* »<sup>553</sup>

Les deux passages insistent sur un enchaînement de cause à effet déclenché par une première impression sensuelle, le baiser : celui-ci aura pour conséquence le souvenir, c'est-à-dire la contagion, c'est-à-dire la rechute dans l'amour. Eu égard aux lois empiriques du sensationnisme, le fort souvenir de Julie démontre qu'il ne s'agit

<sup>551</sup> Seth, *Les rois aussi en mouraient*, op. cit., p. 305.

<sup>552</sup> Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit., pp. 308 s. Nos italiques.

<sup>553</sup> *Ibid.* p. 312. Nos italiques.

pas d'un rêve. La maladie de Saint-Preux, conséquence du baiser de son côté, prouve sa présence réelle auprès de Julie.

Sade thématise le souvenir et les « impressions » sensationnistes dans la phrase conclusive de Dolmancé, qui veut que Mme de Mistival, « aussi longtemps que dureront les impressions de cette cruelle maladie, [...] se souviene de ne pas déranger sa fille quand elle se fera foutre » (CE III, 174). Si pour Saint-Preux, en vertu de son statut d'amant adultérin, il était théoriquement impossible de fréquenter Julie malade, à cause du caractère illicite de leur amour, chez Sade, la vérole rendra impossible à Mme de Mistival d'intervenir dans le commerce d'amour d'Eugénie, également illicite mais recommandé par Dolmancé. Le souvenir qu'aura Mme de Mistival constitue une espèce de leçon morale parodique où l'immoralisme fait désormais loi. Chez Rousseau, la « fermentation » du souvenir fera retomber Julie dans un amour adultère. Dans le cas de Mme de Mistival, il s'agit de s'assurer que de telles rechutes ne soient plus jamais empêchées.

Examinons maintenant le lien entre imagination et réalité : dans la lettre de Julie, celle-ci vit d'abord comme un rêve une visite dont la réalité ne sera prouvée que plus tard. Chez Sade, Dolmancé propose la contagion de Mme de Mistival comme alternative à quatre supplices qualifiés de « mystifications », la pendaison, le morcellement à la chinoise, la roue ou l'entrelardement de mèches de soufre à la persane : « la différence qui va se trouver entre mon prononcé et le vôtre, c'est que vos sentences n'étaient que les effets d'une mystification mordante, au lieu que la mienne va s'exécuter » (CE III, 174). Dans ce parallélisme associant un supplice fait maison, européen comme le gibet ou la roue, à un supplice exotique (chinois et persan), nous avons dans chaque cas des exemples historiques, attestés par les historiens et les ethnologues dont Sade s'inspire.<sup>554</sup> Le rapport entre imagination et réalité s'inverse de manière complémentaire entre Rousseau et Sade : chez Rousseau, un rêve finit par démontrer sa correspondance avec la réalité par la preuve de conséquences réelles ; chez Sade, des exemples réels sont dénoncés comme « mystification », alors qu'une imagination n'ayant encore aucune réalité (et dont l'« exemple » – c'est le mot de Dolmancé – est tiré d'un modèle littéraire fictif, le roman de Rousseau) est supposée devenir une réalité.

En ce qui concerne le troisième point, l'inversion des acteurs, celle-ci est due au fait que Saint-Preux est victime volontaire et active, et Mme de Mistival involontaire et passive. Voilà comment Saint-Preux s'inocule le virus :

« En me rappelant la manière dont il baisait ta main, je ne puis douter qu'il ne se soit inoculé volontairement. On ne pouvait être plus mal préparé ; mais c'était l'inoculation de l'amour, elle fut heureuse. Ce père de la vie l'a conservée au plus tendre amant qui fut jamais : il est guéri ; et, suivant la dernière lettre de milord Edouard, ils doivent être actuellement repartis pour Paris. »<sup>555</sup>

<sup>554</sup> Sources signalées par Jean Deprun (CE III, 1358, notes 2 et 4).

<sup>555</sup> Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, op. cit., partie III, lettre XIV, p. 312.

Le sentiment de l'amour, sous la personnification « Ce père de la vie », préserve Saint-Preux de la mort. Mais la guérison par amour de Saint-Preux est paradoxale car elle signifie séparation et renoncement à l'amour. Dans le texte sadien par contre, c'est la mère qui doit être éloignée afin que la contamination de l'amour libertin s'effectue sans aucun obstacle dans l'esprit et la vie d'Eugénie.

Revenons à l'inoculation dans le contexte de l'histoire des sciences. Dolmancé évoque explicitement le célèbre docteur genevois Tronchin, le médecin qui fut aussi décisif pour que s'impose l'inoculation que Franklin le fut pour l'accueil du paratonnerre : « Bon, sors Lapierre. Tiens, voilà dix louis... Oh ! parbleu voici une inoculation comme Tronchin n'en fit de ses jours. » (*Œ* III, 175). L'entrée « inoculation » est signée Tronchin dans l'*Encyclopédie*.<sup>556</sup> Comme déjà la fameuse « lettre onzième » des *Lettres philosophiques* de Voltaire (« Sur l'insertion de la petite vérole »),<sup>557</sup> l'*Encyclopédie* ne cache pas un certain désaccord sur cette technique arrivée de Circassie par le biais de la Turquie et de l'Angleterre : une dispute dont les enjeux trouvent un écho dans la parodie sadienne.

Tout d'abord, nous remarquons que les Circassiens employèrent l'« heureux préservatif » de l'inoculation dans l'« intérêt le plus vil », désireux qu'ils étaient selon Tronchin « de conserver la beauté de leurs filles pour les vendre plus cher, & les prostituer en Perse & en Turquie. »<sup>558</sup> Il est dit que contrairement à la petite vérole naturelle, celle provoquée par l'inoculation en bas âge ne laissait pas de cicatrices sur la peau. L'inoculation de la vertueuse Mme de Mistival à l'intérieur d'un texte obscène faisant l'éloge de la prostitution universelle (c'est le pamphlet au centre du texte), n'a donc rien de surprenant : elle sert à l'affirmation du putanisme, par le biais d'un discours scientifique et historique recontextualisé dans un dialogue fictif.<sup>559</sup>

L'autre point remarquable, chez Voltaire et dans l'*Encyclopédie*, c'est que sur ordre de leur reine future la princesse de Galles, les Anglais firent d'abord l'épreuve de l'inoculation sur des condamnés à mort, avant de l'essayer sur des membres de l'aristocratie. L'expérience eut lieu en août 1721, sur six condamnés décrits en détail dans l'*Encyclopédie*, trois hommes et trois femmes.<sup>560</sup> Dans son esprit moqueur, Voltaire en donne une version moins précise, mais plus savoureuse, par l'ajout d'une pointe à l'histoire :

« Dès qu'elle [sc. la princesse de Galles] eut entendu parler de l'inoculation ou insertion de la petite vérole, elle en fit faire l'épreuve sur quatre criminels condamnés

<sup>556</sup> Il est probable que seul le dernier quart, contenant certaines répétitions, vienne de Tronchin ; on pourrait attribuer la première et plus longue partie au chevalier de Jaucourt, lui-même médecin et contributeur le plus prolifique de l'*Encyclopédie*. Voir *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, pp. 755-771.

<sup>557</sup> Voltaire, *Lettres philosophiques*, op. cit., pp. 70-74.

<sup>558</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, p. 768.

<sup>559</sup> Seth, *Les rois aussi en mouraient*, op. cit., p. 77 s. souligne le « double tranchant » de l'inoculation », « technique associée à une ethnie considérée comme moins policée que la française et, surtout, au commerce des femmes, donc à une pratique immorale ».

<sup>560</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, p. 769.



à mort, à qui elle sauva doublement la vie ; car non seulement elle les tira de la potence, mais, à la faveur de cette petite vérole artificielle, elle prévint la naturelle, qu'ils auraient probablement eue, et dont ils seraient morts peut-être dans un âge plus avancé. »<sup>561</sup>

Il nous semble pouvoir établir ici encore une cohérence avec l'univers immoral du texte sadien : car le pamphlet « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » inséré dans *La Philosophie dans le boudoir* fait l'apologie du meurtre tout en condamnant la peine de mort : la double absolution des cobayes criminelles chez Voltaire équivaut du moins à une suspension de la peine capitale. L'expérience ne sera pas encore fatale à Mme de Mistival ; Sade ne racontera son meurtre que dans les *Journées de Florbelle*, dont le manuscrit est perdu.<sup>562</sup> Que Lapierre soit censé guérir de sa maladie en malmenant une victime condamnée à périr, ce n'est donc pas seulement une image du crime impuni si typique de l'univers sadien, cela constitue aussi un écho étrange d'une expérience scientifique célèbre sur l'inoculation : une absolution de la peine de mort dans l'histoire des sciences devient une allégorie du meurtre et de son impunité.

Nous verrons maintenant que c'est sur ce plan symbolique, et dans les aspects moraux et idéologiques attachés aux progrès médicaux et techniques à l'époque des Lumières, que le paratonnerre rappelle l'inoculation. Dans les deux cas, les critiques et les éloges s'énonçaient en termes fort semblables ; au lieu de seulement invoquer la raison, l'*Encyclopédie* elle-même a recours à la « fable » pour justifier le progrès :

« Ce que la fable nous raconte du Minotaure & de ce tribut honteux dont Thésée affranchit les Athéniens, ne semble-t-il pas de nos jours s'être réalisé chez les Anglois ? Un monstre altéré du sang humain s'en repaissoit depuis douze siècles : sur mille citoyens échappés aux premiers dangers de l'enfance, c'est-à-dire sur l'élite du genre humain, souvent il choisissait deux cent victimes, & sembloit faire grace quand il se bornoit à moins. Desormais il ne lui restera que celles qui se livreront imprudemment à ses atteintes, ou qui ne l'approcheront pas avec assez de précautions. »<sup>563</sup>

Les Anglais, philosophes aux yeux de Voltaire et Tronchin, correspondent aux Athéniens du passé lorsqu'ils bravent le mal de la maladie qui prend forme en la figure mythique du Minotaure. Le ton élogieux de cette allégorie n'est pas sans rappeler l'image de Franklin en maître du tonnerre terrassant les titans.

Chez les anti-inoculistes, l'argumentation prend un détour par la Bible. Selon l'*Encyclopédie*, « un theologien prêchoit que c'étoit une invention du diable qui en avoit fait le premier essai sur Job ».<sup>564</sup> La toute première objection « morale » des « anti-inoculistes » relève en effet d'un argument théologique : « *Septieme objection.*

<sup>561</sup> Voltaire, *Lettres philosophiques*, op. cit., p. 73. Notons l'imprécision du chiffre quatre ; la puissance carrée de deux rend peut-être mieux cette idée de sauver « doublement la vie ».

<sup>562</sup> Nous connaissons les plans de l'œuvre, qui ont été conservés.

<sup>563</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, p. 767.

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 755.



*C'est usurper les droits de la Divinité, que de donner une maladie à celui qui ne l'a pas, ou d'entreprendre d'y soustraire celui qui dans l'ordre de la Providence y étoit naturellement destiné.* »<sup>565</sup> Les images de la fable grecque de Minos et celles de la Bible évoluent sur le même plan : il s'agit toujours de fables, et les sous-entendus idéologiques semblent prendre le dessus sur les enjeux pratiques. En outre, il se confirme que l'acceptation ou le rejet à la fois du paratonnerre et de l'inoculation mettait en jeu le même problème de la providence divine : il fallait ou bien s'y soumettre ou aller contre elle.

Le parallèle entre paratonnerre et inoculation se réalise aussi dans le fil à coudre de *La Philosophie dans le boudoir*, où nous avons déjà reconnu une figure de l'éclair. La scène peut maintenant être saisie comme l'hypertexte d'une variante précise d'inoculation, inventée par Théodore Tronchin, que Sade cite explicitement. Vu que les seringues n'étaient pas encore établies pour l'injection de vaccins, l'inoculateur ouvrait de petites blessures par lesquelles il infusait le « venin » d'une petite vérole. Tronchin innova en adoptant un procédé de médecine populaire ;<sup>566</sup> il plaçait « sur la plaie » de l'inoculé « un fil qui a traversé un bouton mûr de petite vérole » : « On insere dans la plaie un fil de la même longueur [sc. que la plaie], imprégné de la matiere d'un bouton mûr & sans rougeur à sa base, pris d'une petite vérole soit naturelle soit artificielle, d'un enfant sain [...]. »<sup>567</sup> Le sexe cousu en éclair de Mme de Mistival rappelle donc de manière très détaillée le procédé d'inoculation pratiqué par Tronchin, mais aussi l'invention de Franklin. Le lien entre Franklin et l'inoculation était aussi perçu par les contemporains : ayant lui-même perdu un enfant de la variole, Franklin regrettera toute sa vie de ne pas l'avoir fait inoculer ; toute une correspondance atteste son soutien à cette technique.<sup>568</sup> Catriona Seth remarque qu'à l'article « Tonnerre » de ses *Questions sur l'Encyclopédie*, Voltaire décrit la méthode de Franklin comme une « inoculation du tonnerre » : « Le parallèle se comprend. Il s'agit de dompter une force qui, au naturel, peut être terrible. »<sup>569</sup>

Sade évoque Franklin et Tronchin, le paratonnerre et l'inoculation, dans un parallèle implicite, et en soumettant aux procédés de la parodie les discours qui s'attachent à ces deux grands progrès techniques des Lumières. Il reprend notamment le discours scientifique et les progrès technologiques en les plaçant dans le cadre d'un discours mythologique, ce qui crée une tension par le procédé de la recontextualisation à rebrousse-poil, mais aussi une caricature par l'imitation des discours mythiques attachés aux progrès par les représentants des Lumières mêmes. Le discours – déjà parodique – sur les mythes se double d'un discours complémentaire sur la science, soumise elle aussi à l'imitation caricaturale ou à l'inversion. La parodie retourne donc contre elles-mêmes les principes des

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 764.

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 758 : « A Bengale on perce la peau entre le pouce & l'index, avec une aiguille & un fil imbu de pus varioleux. »

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 759.

<sup>568</sup> Seth, *Les rois aussi en mouraient*, op. cit., p. 130.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 306.

Lumières : la science est elle-même dévoilée comme partiellement fabuleuse. Nous assistons à une phase historique où l'homme commence à se rendre maître de la nature. Chez Sade, Mme de Mistival n'est pas guérie mais contaminée, et la foudre n'est pas détournée de Justine mais attirée sur elle ; un signe des possibilités techniques auxquelles les Lumières commencent à ouvrir une voie. Mais ces possibilités sont aussi dépassées et détournées de leur utilité pratique au profit d'une allégorie métaphysique ou morale : c'est par là que la science retombe dans le domaine de la fable et que l'aspiration à la toute-puissance est dévoilée comme une chimère de la raison. La force de la parodie, nous le voyons derechef, consiste dans la capacité d'une vision synthétisant des discours aussi divergents que la tradition de la fable et celle de la science. D'une part, nous ne pouvons pas, comme les surréalistes, réduire Sade à un chantre de l'imagination fantastique et du surnaturel : d'autre part, nous ne pouvons pas souscrire entièrement à la réduction trop fréquente du marquis à l'histoire des sciences de la nature, au courant intellectuel du matérialisme : le « matérialisme électrique », de Jean Deprun,<sup>570</sup> nous venons de le compléter ici par l'idée d'une mythologie électrique, d'une science de la fable progressiste, dérivant essentiellement de la parodie dans l'œuvre sadienne.

#### 5.4 La parodie de l'épopée

Dans son essai sur la querelle des Anciens et des Modernes, Marc Fumaroli consacre un chapitre à une querelle dans la querelle, la « querelle d'Homère ».<sup>571</sup> Il est vrai qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dès la publication en 1711 de la traduction de l'*Illiade* en prose de Mme Dacier, la querelle des Anciens et Modernes rebondit. Un partisan des Modernes protégé de Fontenelle, Antoine Houdar de la Motte répond en 1714 par une traduction en vers munie d'un « Discours sur Homère ». L'embrasement gagne Londres, où Pope publie une traduction d'Homère entre 1715 et 1726. Giambattista Vico participe au débat à distance, en travaillant sur la « scoperta del vero Omero » dans sa *Scienza nuova*.<sup>572</sup> Fumaroli fait d'Homère « l'auteur de loin le plus âprement discuté et le plus 'actuel' du XVIII<sup>e</sup> siècle » et insiste, non sans malice, qu'au cours de cette période, « Homère est en réalité, plus que Voltaire, l'auteur le plus cité, imité, traduit et discuté. »<sup>573</sup> Nous pouvons conclure qu'Homère passait encore et toujours pour l'incarnation suprême de l'épopée... Le genre n'était pas universellement apprécié toutefois, et l'on portait sur sa valeur artistique ou morale des jugements différents en fonction de l'appartenance à l'un ou l'autre des partis de la querelle : de l'éloge jubilatoire au rejet indigné, toutes les attitudes existaient. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est aussi le dernier en France à pratiquer encore

<sup>570</sup> Jean Deprun, « Sade et le rationalisme des Lumières », in *Raison présente* 55 (1980), pp. 17-29.

<sup>571</sup> Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *art. cit.*, pp. 196-206.

<sup>572</sup> Voir le livre III in Vico, *La Scienza nuova*, *op. cit.*, pp. 543-590.

<sup>573</sup> Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *art. cit.*, pp. 206 et 213 s.

une forme d'épopée, témoin la *Henriade* de Voltaire. En même temps, *La Pucelle* du même auteur prouve que le genre, en mal de crédibilité, n'excluait plus le persiflage et la grivoiserie. Dans ce qui suit, nous verrons que l'épopée, cible par excellence de la parodie dans la tradition littéraire, forme un hypotexte important dans l'œuvre de Sade, et que les valeurs qui s'y attachent doivent également être jugés de manière mitigée.

Nous examinerons deux grands ensembles d'hypotextes épiques : le premier, plus ancien, narre les faits et gestes d'Hercule ; et le deuxième contient le champ des mythes homériques liés à la guerre de Troie et au voyage d'Ulysse. Nous signalons que les éléments de ces ensembles sont dispersés dans de nombreux textes parfois anonymes. Le jugement de Pâris par exemple manque dans les textes attribués à l'aède mythique Homère. Dans la mesure où les récits en question font partie d'un fonds culturel largement partagé, nous sommes dispensés de toujours identifier un passage précis dans un hypotexte lorsqu'il est interpellé dans à travers des traits génériques qui le constituent comme discours.

#### 5.4.1 L'épopée parodique d'Hercule

Hercule, contrairement à Jason, Achille, Ulysse et Enée, ne possède aucune épopée à son nom. Plusieurs arguments permettent tout de même de faire d'Hercule un des grands héros épiques. Lui aussi, comme Enée, descend directement d'un grand dieu, Jupiter. Comme les quatre héros précités, il participe à des exploits guerriers et amoureux ; comme eux, il possède la dignité de roi, même si son cousin Eurysthée lui usurpa ce titre. Comme Jason, Ulysse et Enée, c'est un grand voyageur. Car selon les *Argonautiques*, Hercule participe à l'expédition de Jason.<sup>574</sup> Comme Ulysse et Enée, il pénètre jusqu'aux Enfers pour en extirper le chien Cerbère. Alors qu'Ulysse forme un couple avec Diomède devant Troie ou avec Mentor à Ithaque, Enée avec Achate, Achille avec Patrocle, Hercule a un confident en Iolaos le conducteur de son char. Quand en reprenant de tels éléments, Sade nous donne des succédanés parodiques d'Hercule, cette parodie vise aussi l'univers de valeurs de l'épopée et juge le genre épique dans son ensemble.

Lorsque nous nous intéressons au nom Hercule dans sa fonction d'antonomase ou de comparé, nous constatons que Sade fait du grand héros guerrier le prototype du « fouteur » : « nous voudrions que, plus robuste qu'Hercule, notre fouteur nous pénétrât », dit-on dans *La Nouvelle Justine* (CE II, 477). L'isotopie guerrière est d'ailleurs compatible avec celle de l'amour, voire avec le langage obscène : « on dirait, aux efforts redoublés de cet Hercule, que, non content d'être maître de la place, il veut la réduire en poudre » (CE II, 613). Comme le signale Michel Delon dans une note (CE III, 1255, note 1), la « comparaison avec Hercule est

<sup>574</sup> Nous tirons ces informations de l'article « Héraclès » in Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, op. cit., pp. 187-203.

traditionnelle dans la langue classique, avec un contenu sexuel latent. » Il cite les occurrences chez Voltaire, Bougainville, Bernardin de Saint-Pierre, et dans des publications pornographiques parues sous la Révolution, comme *Le Petit-fils d'Hercule*, *Les Travaux d'Hercule*, ou *la Rocambole de la fouterie* et *L'Echo foutromane*.<sup>575</sup>

Nous pouvons remonter plus haut : le rôle de « fouteur » se trouve dès l'origine dans les mythes grecs. Le *Dictionnaire* de Pierre Bayle le signale : « Notre Hercule avoit des forces prodigieuses, & dans les combats de Mars, & dans ceux de Venus. »<sup>576</sup> Grand jouisseur de femmes, notre héros possède un appétit, une soif, à la mesure de sa prouesse sexuelle : « C'étoit aussi un grand mangeur. J'en rapporterai des circonstances fort singulieres ; comme aussi de la qualité de grand buveur, où il n'excelloit pas moins. »<sup>577</sup> Des excès sexuels aux excès de propos, nous en venons à la verve blasphématoire d'Hercule :

« Hercule mangea un bœuf qu'il avoit ôté à un païsan [...] ; pendant qu'il le mangeoit, le païsan vomit mille injures contre lui, ce qui ne servit que de divertissement à Hercule : desorte que quand on lui eut dressé un autel, il voulut que ce villageois fût son Prêtre, & il lui commanda de renouveler les mêmes malédictions toutes les fois qu'on lui offriroit des sacrifices ; car, disoit-il, je n'ai jamais mangé avec un plus grand appétit. »<sup>578</sup>

Bayle avait-il intérêt à dénigrer le demi-dieu ? – Lui-même hostile apparemment aux valeurs épiques, Bayle déplore que les « Ecrivains » insistent toujours sur les prouesses violentes d'Hercule sans rien dire de ses qualités morales moins spectaculaires, ses vertus discrètes :

« c'est une preuve de dépravation et de goût que de préférer le récit des actions guerrieres, au récit d'une conduite équitable ; & d'admirer plus dans un homme la force des bras, & la hardiesse qui le rendent victorieux d'un sanglier, ou d'un taureau, que la vertu qui le rend maître de ses passions [...]. Cette vertu, moins éclatante que l'autre, participe beaucoup plus à la véritable grandeur : il y a plus de réalité dans les qualitez d'Hercule que les Ecrivains avoient passées sous silence, que dans celles qu'ils prônèrent si pompeusement. »<sup>579</sup>

Ce deuxième Hercule, plus faible physiquement mais fort moralement, fut aussi un exemple de vertu pour les humanistes qui mettaient la valeur d'idéal au-dessus de la force brute héroïque. Pour ce faire, ils s'inspirèrent d'un récit du sophiste Prodicus inséré dans les *Mémorables* de Xénophon : c'est la légende d'« Hercule à la croisée

<sup>575</sup> Ajoutons qu'Hercule est déjà fouteur à la fin du *Roman de la Rose*, au XIV<sup>e</sup> siècle. Voir Lorris ; de Meun, *Le Roman de la Rose*, op. cit., pp. 1236 ss. : « Se bohourder m'i veïssiez, Pour coi bien garde i preïssiez, D'ercules vous peüst membrer Quant il vost cacus desmembrer ! .lij. foiz a sa porte assailli, .lij. foiz hurta, .iij. foiz failli, .lij. foiz s'assist en la valee Touz las, pour r'avoir s'alenee ».

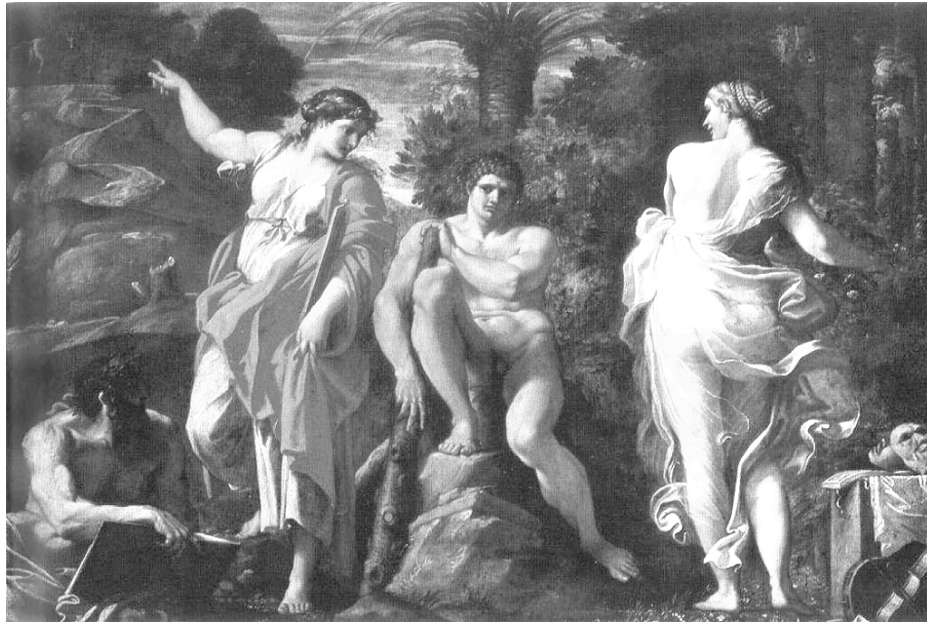
<sup>576</sup> Bayle, *Dictionnaire historique*, op. cit., t. II, p. 747.

<sup>577</sup> *Ibid.*, texte de l'article.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 748, col. A, note E.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 751, col. A, note R.

des chemins », où le jeune héros doit choisir entre le long chemin étroit de la vertu, et le court chemin du plaisir et de la volupté.<sup>580</sup> Le sujet allégorique était apprécié des peintres. Le marquis de Sade vit en 1776 une des réalisations les plus célèbres dans ce genre, la toile terminée autour de 1596 par Annibale Carracci. Dans son *Voyage d'Italie*, Sade la nomme en premier lieu dans la description d'une « pièce » du palais Capodimonte, qui « renferme des trésors d'Annibal Carrache » et où l'on « voit Hercule entre le Vice et la Vertu » (*Vdl*, 215) :



Annibale Carracci, *Hercule à la croisée des chemins (Ercole al bivio)*, 1596.  
Naples, Musée national de Capodimonte.

A l'article « Composition » de l'*Encyclopédie*, Diderot s'intéresse au récit de Prodicus et énonce les règles pour une représentation allégorique efficace du dilemme d'Hercule en peinture :

« Prodicus suppose qu'Hercule dans sa jeunesse, après la défaite du sanglier d'Erimanthe, fut accueilli dans un lieu solitaire de la forêt par la déesse de la gloire & par celle des plaisirs, qui se le disputèrent : combien d'instans différens cette fable morale n'offriroit-elle pas à un peintre qui la choisiroit pour sujet ? [...] Il y a l'instant où le héros est accueilli par les déesses ; l'instant où la voix du plaisir se fait entendre ; celui où l'honneur parle à son cœur ; l'instant où il balance en lui-même la raison de l'honneur & celle du plaisir ; l'instant où la gloire commence à l'emporter ; l'instant où il est entièrement décidé pour elle. [...] Le peintre qui manqueroit de goût au point de prendre l'instant où Hercule est entièrement décidé pour la gloire, abandonneroit tout le sublime de cette fable, & seroit contraint de donner un air affligé à la déesse du plaisir qui auroit perdu sa cause ; ce qui est contre son caractère. Le choix d'un instant interdit au peintre tous les avantages des autres. »<sup>581</sup>

Autrement dit, l'allégorie n'est intéressante qu'à condition de la priver de sa chute morale. L'Hercule de Diderot se veut un héros ambigu, indécis et chancelant entre

<sup>580</sup> *Œuvres complètes de Xénophon*, trad. par Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1859, t. I, livre II, 1.

<sup>581</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 3, pp. 773 s.

vice et vertu. Sade opérera l'inversion de la fable de Prodicus et supprimera même l'indécision recommandée par Diderot : « Je ne balance jamais dans mes choix », dit le duc de Blangis, héros des *Cent Vingt Journées* (Œ I, 21) qui, nous le verrons, est un double d'Hercule.

En effet le duc de Blangis opte toujours pour le vice, de manière presque machinale et sans aucune tergiversation. L'introduction aux *Cent Vingt Journées* ne laisse aucun doute sur ce point :

« Né faux, dur, impérieux, barbare, égoïste, également prodigue pour ses plaisirs et avare quand il s'agissait d'être utile, menteur, gourmand, ivrogne, poltron, sodomite, incestueux, meurtrier, incendiaire, voleur, pas une seule vertu ne compensait autant de vices. Que dis-je ? non seulement il n'en révérait aucune, mais elles lui étaient toutes en horreur, et l'on lui entendait dire souvent qu'un homme, pour être véritablement heureux dans ce monde, devait non seulement se livrer à tous les vices, mais ne se permettre jamais une vertu, et qu'il n'était pas non seulement question de toujours mal faire, mais qu'il s'agissait même de ne jamais faire le bien. » (Œ I, 21)

L'inversion parodique transforme le triomphe de la vertu prévu par Prodicus en victoire totale du vice. Sade exclut l'idée de force morale au profit de celle de force physique : « la mesure des forces devient celle des vices » (Œ I, 21). D'autres éléments exagèrent les vices que Bayle attribuait déjà à Hercule. Nous retrouvons la gourmandise et l'ivrognerie :

« Ses excès de table l'emportaient encore, s'il est possible, sur ceux du lit. On ne concevait pas ce que devenait l'immensité de vivres qu'il engloutissait. Il faisait régulièrement trois repas, et les faisait tous trois et fort longs et fort amples, et son seul ordinaire était toujours de dix bouteilles de vin de Bourgogne ; il en avait bu jusqu'à trente et pariait contre qui voudrait d'aller même à cinquante. » (Œ I, 25)

Avec Hercule, le duc de Blangis partage une puissance sexuelle hors pair – nous ne nous étendons pas sur ce détail évident ici. Même le plaisir du juron dont parlait Bayle se retrouve dans le caractère du duc : « des cris épouvantables, des blasphèmes atroces s'élançaient de sa poitrine gonflée » lorsqu'il s'adonnait au plaisir (Œ I, 24). Les règlements du château de Silling semblent d'ailleurs reprendre la règle imposée par Hercule au paysan dont il mangea le bœuf :

« Il est expressément enjoint aux amis de n'employer dans toutes les assemblées que les propos les plus lascifs, les plus débauchés et les expressions les plus sales, les plus fortes et les plus blasphématoires. Le nom de Dieu n'y sera jamais prononcé qu'accompagné d'invectives ou d'imprécations, et on le répétera le plus souvent possible. » (Œ I, 64)

La taille est un élément indispensable dans toute comparaison avec Hercule : « Ce colosse effrayant donnait en effet l'idée d'Hercule ou d'un centaure : le duc avait cinq pieds onze pouces » (Œ I, 24).<sup>582</sup> L'image du centaure équivalant à celle d'Hercule

<sup>582</sup> C'est-à-dire qu'il mesurait environ un mètre 92 centimètres ; Grimal pour sa part rapporte que la taille d'Hercule était de quatre coudées un pied : plus de deux mètres donc. Voir le tableau des

étonne ici. Car dans la tradition, il semble que ces hommes chevalins furent les pires ennemis du héros : Hercule abuse de l'hospitalité du centaure Pholos ; il provoque la mort du centaure Chiron ; blessé à mort par une flèche d'Hercule, le centaure Nessos incitera Déjanire à tremper dans son sang la chemise du héros, qui mourra consumé par ce vêtement.<sup>583</sup> Le narrateur sadien insiste au contraire sur le caractère chevalin et monstrueux du duc de Blangis : il lui donne un « membre de mulet », une « force de cheval » ; il dit qu'en jouissant « il hennissait » (CE I, 24). Il raconte en plus que le duc « paria un jour d'étouffer un cheval entre ses jambes, et l'animal creva à l'instant qu'il avait indiqué » (CE I, 25). Si la gloutonnerie, l'ivrognerie et la lubricité de Blangis s'inspirent des vices d'Hercule, ses propriétés relevant des centaures constitue une inversion partielle du mythe : au lieu d'être tué par un cheval monstrueux, le duc de Blangis devient lui-même un monstre capable de tuer un cheval. Il faut donc conclure que l'Hercule parodique de Sade a perdu sa fonction civilisatrice qui faisait sa valeur dans les mythes ; au lieu de purger la terre de monstres tels que les centaures, mangeurs de chair humaine crue, il scelle le retour victorieux des monstres dans la personne des libertins.

D'autres éléments viennent confirmer cette hypothèse. Contrairement à Hercule dont la valeur réside dans un courage dont témoigne sa tactique préférée, l'attaque frontale, son double parodique Blangis est un véritable lâche :

« Et avec tout cela, qui l'eût dit ? tant il est vrai que l'âme répond souvent bien mal aux dispositions corporelles, un enfant résolu eût effrayé ce colosse, et dès que pour se défaire de son ennemi, il ne pouvait plus employer ses ruses ou sa trahison, il devenait timide et lâche, et l'idée du combat le moins dangereux, mais à égalité de forces, l'eût fait fuir à l'extrémité de la terre. » (CE I, 25)

Un dernier élément prouve sans équivoque le caractère herculéen de Blangis, c'est que le « favori du duc » porte lui-même le nom d'Hercule : « Hercule, vingt-six ans, assez joli, mais très mauvais sujet ; favori du duc » (CE I, 74). Il faut souligner que Blangis est le premier personnage qui apparaît dans les *Cent Vingt Journées* (CE I, 15), que c'est lui qui prononce le discours de bienvenue aux victimes dans le château de Silling (CE I, 65-68). Nous pouvons conclure que Sade, dans ses *Cent Vingt Journées*, a comblé une lacune en fournissant une épopée à Hercule : de nombreux éléments nécessaires au genre épique sont réunis. Comme dans la vie d'Hercule, on parle de « voyage », et il y a une descente métaphorique aux enfers (dans la dernière passion, appelée « de l'enfer » ; CE I, 376). Un « Tableau des projets du reste du voyage » dans la troisième journée montre en outre la liste des dépucellements, des répudiations et remariages tout au long du roman (CE I, 109) : autant d'actions inspirées par Hercule qui, trois fois marié selon le mythe, aurait

---

mesures dans la bibliothèque de la Pléiade (CE I, 1355) et Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, op. cit., p. 189.

<sup>583</sup> Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, op. cit., p. 84 (article « centaures »).

possédé cinquante pucelles en sept jours.<sup>584</sup> Le principe d'un nombre de tâches fixées à l'avance détermine à la fois les *Cent Vingt Journées* et la durée des travaux d'Hercule – douze tâches principales, dont dix seulement furent acceptées par son maître Eurysthée.<sup>585</sup> Que le nombre de 120 soit un multiple de douze forme peut-être un renvoi hypertextuel aux travaux d'Hercule. Tout nous porte à reconnaître au premier long texte de Sade un caractère parodique prononcé. Que le genre de l'épopée soit en jeu dans *Les Cent Vingt Journées*, cela se confirmera à propos des hypotextes homériques.

#### 5.4.2 Les Cent Vingt Journées, Odyssée parodique

Dans son *Discours sur Homère*, Houdar de la Motte affirme que « l'Iliade n'est qu'un tissu d'orgueil, de colere et de vengeance ».<sup>586</sup> Il tient à souligner que le genre de l'épopée ne se limite pas à l'*Iliade*, en évoquant deux œuvres qui semblent critiquer l'épopée : « La pharsale et le lutrin sont aussi bien des poèmes épiques que l'Iliade. »<sup>587</sup> Dans la *Pharsale*, œuvre épique de Lucain, l'auteur décrit, plein d'amertume et de pessimisme, la cruauté de la guerre civile. L'auteur déplore la bataille de Pharsale, alors qu'Homère ne déplore pas la chute de Troie ; Lucain ne partage en effet pas l'enthousiasme pour les valeurs guerrières et pour les vainqueurs.

Le *Lutrin*, texte publié par Nicolas Boileau en 1674, renferme ce que Gérard Genette appelle un pastiche héroï-comique, une charge d'Homère. Le principe de la charge, qui entretient un rapport de « parenté fonctionnelle » avec la parodie, consiste à prêter le style noble d'un genre prestigieux comme l'épopée à un sujet insignifiant ou vulgaire.<sup>588</sup> Dans *La Secchia rapita* de l'italien Tassoni, publiée en 1621 à Paris, il y a déjà ce principe : l'enjeu de la guerre est un seau volé. Marc Fumaroli souligne cependant que les divers traitements parodiques – pastiche et charge ou travestissement – ont donné lieu à des jugements bien contradictoires des valeurs épiques :

« L'épopée à l'envers [sc. le pastiche dans la terminologie de Genette] porte un jugement amer sur les temps modernes, infirmes de la grandeur d'âme et de l'héroïsme qui rendaient l'épopée vraisemblable pour les Anciens. La parodie de l'épopée antique [sc. le travestissement burlesque] au contraire rejette le monde

<sup>584</sup> Bayle, *Dictionnaire historique, op. cit.*, p. 747, col. A, note B : « Quelques-uns disent qu'en sept jours il dépucela les cinquante filles de Thestius ; d'autres veulent qu'il n'y ait mis qu'une nuit, & ajoutent qu'il les engrossa toutes d'un garçon, & qu'il y en eut même deux, l'aînée, & la plus jeune, qui lui donnèrent deux fils chacune. »

<sup>585</sup> Robert Graves, *Les Mythes grecs*, trad. par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967, numéro 122.4, p. 702.

<sup>586</sup> Antoine Houdar de la Motte, *Œuvres de M. Houdar de la Motte*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. 2, p. 10.

<sup>587</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>588</sup> Voir le tableau in Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 36.



moral de l'épopée antique dans l'ordre archaïque des fictions naïves et grossières, elle veut purifier la raison moderne de cette superstition antique : la grandeur et l'indépendance personnelles communes au poète et à ses héros. [...] Pour Tassoni, comme plus tard pour Boileau, la pente antiépique, antihéroïque et comique des temps modernes n'annule en rien la valeur de référence idéale et la fonction d'étalon du jugement moral et esthétique que continue de proposer l'épopée antique. »<sup>589</sup>

Il faudrait donc distinguer entre le genre parodique du pastiche ou de la charge et celui du travestissement burlesque. Comme le précise Marc Fumaroli, les pastiches, en élevant le quotidien à la dignité épique, sont loin de condamner les valeurs héroïques de l'épopée ; bien au contraire des travestissements, qui ridiculisent le monde de l'épopée antique en appliquant un autre style, des tournures familières et des mots vulgaires à une matière épique qui reste celle des hypotextes originaux : de la parodie de l'*Enéide* par Charles Perrault dans *Les Murs de Troie* (1653) jusqu'à l'*Homère travesti* écrit en 1716 par Marivaux sur l'instigation de Houdar de la Motte,<sup>590</sup> il s'agit toujours du même effet : le décalage dans le travestissement doit rabaisser l'univers noble de l'épopée antique.

C'est dans le même esprit qu'à l'époque de Sade, Marmontel renchérit, en écrivant ceci dans l'article « Epopée » de l'*Encyclopédie* : « Un panégyriste peint les hommes comme ils doivent être; Homere les peint comme ils étoient. Achille & la plupart de ses héros ont plus de vices que de vertus, & l'Illiade est plutôt la satire que l'apologie de la Grece. »<sup>591</sup> Ce qui choquait un Houdar de la Motte, un Marmontel, n'aurait-il pas dû gagner Sade à la cause des Anciens et d'Homère, et limiter sa parodie au genre du travestissement ? La question de l'épopée et l'influence des poèmes homériques devraient nous permettre d'illustrer les liens que la parodie sadienne tisse avec la querelle des Anciens et des Modernes ; nous reviendrons à cette question à la fin de la présente section.<sup>592</sup>

Commençons par l'examen d'un passage à la fin de la sixième des *Cent Vingt Journées de Sodome* :

« ils [sc. les libertins] avaient également passé leurs orgies à boire, ils avaient fait saouler leurs bardaches, ils les avaient fait vomir, ils avaient fait péter les petites filles, ils avaient fait je ne sais quoi, et sans la Duclos qui avait conservé sa raison, qui mit ordre à tout et qui les fit coucher, il est plus que vraisemblable que l'aurore aux doigts de rose, en entrouvrant les portes du palais d'Apollon, les eût trouvés plongés dans leur ordure, bien plutôt comme des pourceaux que comme des hommes. N'ayant besoin que de repos, chacun coucha seul et fut reprendre dans le sein de Morphée un peu de force pour le lendemain. » (CE I, 142)

L'expression « aurore aux doigts de roses » fait écho à une de ces fameuses épithètes homériques conventionnelles : comme dans ce passage, la déesse « aux

<sup>589</sup> Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *art. cit.*, p. 55.

<sup>590</sup> Pour Marivaux, voir Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 80 et Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *art. cit.*, p. 198.

<sup>591</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, *op. cit.*, t. 5, p. 826.

<sup>592</sup> Voir notre chapitre 5.7.

doigts de roses » marque chez Homère le seuil entre jour et nuit, et souvent le début d'un nouveau chant ou d'un nouvel épisode. C'est ce que nous voyons au début du chant deuxième de l'*Odyssée* : « Dans son berceau de brume, à peine avait paru l'Aurore aux doigts de roses, que le cher fils d'Ulysse passait ses vêtements et, s'élançant du lit, mettait son glaive à pointe autour de son épaule ».<sup>593</sup> Remarquons que les faits et gestes épiques que raconte Homère se déroulent en général en plein air et à la lumière du jour : à la tombée de la nuit, le chant s'achève, les héros prennent leur repos ou se repaissent, et l'aède se tait. *Les Cent Vingt Journées* au contraire, qui prennent place dans le monde renfermé d'un château-fort inaccessible, racontent souvent des débauches nocturnes qui ne prennent fin qu'au lever du jour : il y a donc une première inversion. Dans le passage sadien cité, la Duclos se trouve dans un étrange parallélisme avec les divinités évoquées, « aurore » et « Apollon » : contrairement à Aurore qui doit réveiller, la Duclos « fit coucher ». Et comme le dieu solaire Apollon,<sup>594</sup> c'est Duclos qui voit le résultat de la débauche au petit matin ; Apollon cependant est en désaccord avec les débauches décrites. Jeune et beau protecteur des arts, c'est un dieu civilisé et ordonnateur, opposé au principe dionysien décrit par Nietzsche. En effet les « orgies » et l'action de « boire » renvoient plutôt à Dionysos. Apollon apparaît ici par contraste : c'est la parodie d'une figure mythologique par recontextualisation dans un scénario incompatible. Qu'une femme âgée appartenant à une classe populaire comme la Duclos mette « ordre », alors que le jeune ordonnateur Apollon devient spectateur d'« ordure », cela renforce encore l'inversion. Dans l'épopée homérique, le soleil se lève toujours d'une surface aquatique ou y plonge quand il se couche, comme le démontre le début du chant troisième ou la fin du chant vingt-troisième :

« Quand le soleil levant monta du lac splendide pour éclairer les dieux au firmament de bronze, ainsi que les mortels sur notre terre aux blés, Pylos leur apparut [...]. »<sup>595</sup>

« l'aube, pour apporter aux hommes la lumière, monta de l'Océan. »<sup>596</sup>

Or, dans le passage de la sixième des *Cent Vingt Journées*, il y a l'idée d'une plongée (« plongés dans leur ordure »), d'une descente sur l'axe des valeurs morales, opposée à la montée du soleil-Apollon, évoquée une deuxième fois dans le passage suivant de la vingt-quatrième journée :

« Enfin la nuit se passa comme toutes les précédentes, c'est-à-dire dans le sein du délire et de la débauche ; et la blonde Aurore étant venue, comme disent les poètes, ouvrir les portes du palais d'Apollon, ce dieu, assez libertin lui-même, ne monta sur son char azuré que pour venir éclairer de nouvelles luxures. » (*Œ* I, 264)

<sup>593</sup> Homère, *Odyssée*, éd. et trad. par Victor Bérard, Paris, Les Belles lettres, 2002, t. I, pp. 40 s., vers 1-3.

<sup>594</sup> Chompré explique à l'entrée « Apollon » que le dieu en question représente le soleil (*Dictionnaire abrégé de la fable*, *op. cit.*, p. 60).

<sup>595</sup> Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, t. I, pp. 74 s., vers 435-438.

<sup>596</sup> *Ibid.*, t. III, pp. 264 s., vers 347 s.

La « blonde Aurore » constitue une variation de l'épithète homérique « aux doigts de rose ». Par le clin d'oeil métatextuel « comme disent les poètes », le narrateur souligne la citation et l'effet stylistique surconventionnel. Homère fait d'Aurore une déesse « aux belles boucles », à l'intérieur d'épisodes où l'on saute sur une durée de trois nuits d'attente : « Quand du troisième jour, l'Aurore aux belles boucles annonçait la venue, soudain le vent tomba ».<sup>597</sup> La parodie sadienne est hautement fidèle au modèle homérique : autant chez Sade que chez Homère, le récit itératif entraîne la description des cheveux d'Aurore, alors que dans les récits singulatifs (le passage d'une seule nuit), prévaut à chaque fois le motif des « doigts de rose ».<sup>598</sup>

Pour tirer un premier bilan, nous pouvons dire que les motifs repris ou parodiés renvoient tous à l'*Odyssée* ; les épithétismes que nous venons d'étudier chez Sade sont limités à cette épopée et ne se appliquent pas à l'aurore dans l'*Illiade*. Aussi la guerre inspire-t-elle moins *Les Cent Vingt Journées*, marquées en revanche par le mouvement cyclique que caractérise aussi le voyage d'Ulysse. Le retour d'Ulysse se solde d'ailleurs par le massacre impitoyable et violent des prétendants de Pénélope. Au massacre en plein air et public devant les murs de Troie, dans l'*Illiade*, succède l'affaire privée du massacre domestique non moins cruel dans l'*Odyssée* : rappelons la scène où Ulysse, avant d'épargner un aède, il est vrai, décapite l'haruspice Liodès qui sans défense implore pitié à genoux.<sup>599</sup> Le compte réglé aux prétendants correspond donc bien aux « passions meurtrières » privées dans la dernière partie des *Cent Vingt Journées*. Il y a inversion dans la mesure où les victimes domestiques des libertins sadiens ne sont pas des prétendants, mais des enfants mariés par force, encore plus innocents et faibles que le vieux Liodès. En d'autres mots, les usurpateurs et parasites prennent la revanche sur Ulysse dans *Les Cent Vingt Journées* tout en l'imitant sous un certain aspect. Nous pouvons d'ores et déjà statuer que Sade opère un glissement des thèmes épiques vers des intrigues privées et plus intimistes, vers des crimes sans majuscule, de petites horreurs dissimulées sous la saga de la grande Histoire. *Les Cent Vingt Journées*, c'est l'épopée des parasites. Dans ce sens, il ne reste pas grand chose des « valeurs guerrières » en effet. Nous verrons maintenant comment Sade traite la guerre de Troie, à travers la reprise du jugement de Pâris, prémisse des événements narrés par l'*Illiade*.

<sup>597</sup> *Ibid.*, t. I, chant V, pp. 212 s., v. 390 s. Nous trouvons des vers presque identiques au t. II, chant IX, pp. 52 s., v. 76 et chant X, pp. 100 s., v. 144.

<sup>598</sup> Le récit itératif ne raconte un événement répété qu'une seule fois, de manière représentative et exemplaire pour toutes, ou, comme le dit Genette, de manière syllephtique ; c'est le cas de certaines attentes chez Homère ou certaines débauches chez Sade. Le récit singulatif, par contre, ne raconte un événement unique et isolé qu'une seule fois. Voir Genette, *Figures III*, *op. cit.*, pp. 121 (note) et 146-148. Précisons que chez Homère, l'épithète « *euplokamos* » accentuée sur la première et la dernière syllabe a la préférence pour des raisons métriques, plus courte que l'épithète « *rododaktylos* » accentuée sur la troisième.

<sup>599</sup> Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, t. III, chant XXII, pp. 226-229, vv. 310-328.

### 5.4.3 La parodie du choix de Pâris

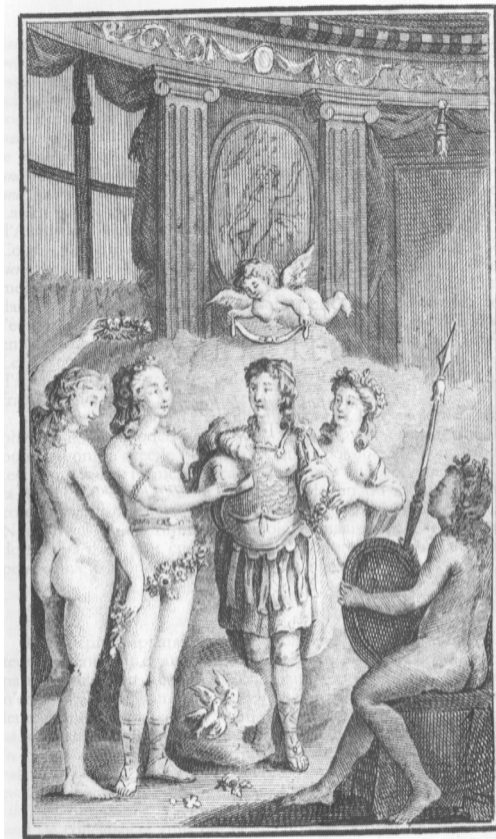
L'érosion des enjeux au cœur du jugement de Pâris risquerait de saper les bases à la fois de l'*Illiade* et de sa continuation l'*Odyssée*. Le jugement est narré par Ovide dans l'épître XVI des *Héroïdes*, lettre que Pâris adresse à sa maîtresse Hélène : rappelons que Vénus, qui remporta le concours de beauté devant le jeune pasteur et prince troyen, devint l'alliée de Troie, alors que les perdantes Minerve et Junon firent tout, dès cette date, pour la chute de la ville. La protection de Vénus s'étendit sur le Troyen Enée, son descendant direct, conçu avec Anchise. Continuation de l'*Illiade*, l'*Enéide* légitime la fondation de Rome, et instaure le modèle de tous les règnes et empires d'Europe occidentale. Virgile devient la référence pour tout auteur épique moderne, et son œuvre produit un impact politique profond comme récit de légitimation pour les grandes monarchies européennes, les dynasties royales anglaises, françaises et habsbourgeoises.<sup>600</sup> *La Franciade* de Ronsard, quant à elle, est consacrée au mythique fils du Troyen Hector, Francus, père des rois français en ligne directe, sans le détour par Rome.<sup>601</sup> Sous cet angle, en effet, l'épisode du jugement de Pâris d'abord anodin, finit par fournir, en tant que récit de légitimation de première importance, une cible idéale à la parodie.

Non par hasard, c'est à une époque de turbulences politiques, sous la Révolution, qui le jugement de Pâris apparaît dans l'œuvre sadienne. Il figure dans une réalisation hautement ambiguë sur le frontispice de *La Philosophie dans le boudoir*, et fait pendant au pamphlet non moins ambigu inclus dans cette œuvre, « Français, encore un effort si vous voulez être républicains ». Jean Deprun, commente ainsi cette gravure dans la bibliothèque de la Pléiade :

« Ce frontispice non signé [...] représente en principe un Jugement de Pâris. De gauche à droite, Pâris, Vénus, Mercure, Junon, Minerve. Pâris nu, s'apprête à couronner Vénus. Celle-ci présente à Mercure, conducteur des trois déesses, la pomme qui vient de lui être remise par le beau berger, fils de Priam. Junon, debout, portant sa couronne, et Minerve, assise, tenant sa lance et son bouclier, regardent leur rivale. Aux pieds de Vénus deux colombes se becquètent. L'enfant Amour, tenant à deux mains son bandeau, vole au-dessus de Mercure. » (Œ III, 1283)

<sup>600</sup> Pour les dynasties anglaises, voir le début de l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, où l'auteur raconte que le premier des rois anglais fut le fils d'Ascagne et petit-fils d'Enée, Brutus, prince de sang troyen. Les Français se voyaient descendre du roi Francus, fils du Troyen Hector (voir la note suivante). Pour les Habsbourgeois, on connaît deux généalogies fictives, l'une médiévale remontant aux Troyens par l'intermédiaire d'une souche romaine, l'autre datant du XVI<sup>e</sup> siècle, faisant descendre la famille de Priam, roi de Troie, par l'intermédiaire des Mérovingiens : voir Kar Vocolka et Lynne Heller, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Graz, Styria, 1997, pp. 133-136.

<sup>601</sup> Le mythe des origines troyennes de la monarchie française fut contesté dès le XVI<sup>e</sup> siècle, mais persista. Charles IX commanda à Ronsard la généalogie des rois de France, avant et après « Clovis grand honneur des Troyens » ; mais ce livre, le quatrième de *La Franciade*, resta inachevé. Voir à ce propos *La Franciade* in Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1993, t. I, pp. 1134 (vers 1043) et 1606 (notice).



*La Philosophie dans le boudoir*,  
frontispice anonyme (Œ III, 2).

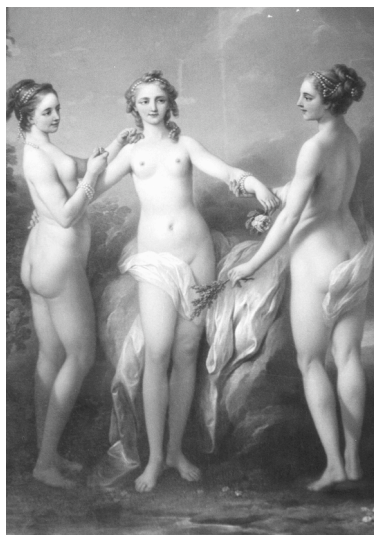
Identification reprise telle quelle par Hidetoshi Nakamura,<sup>602</sup> alors que Deprun a raison de formuler quelques doutes à l'égard de sa propre interprétation : « 'En principe', disions-nous plus haut. On doit reconnaître en effet que Pâris (si c'est lui) semble étrangement efféminé et que le Mercure central n'a ni ailes, ni caducée. » (Œ III, 1283). Il nous semble pouvoir corriger cette lecture, en vertu également de la tradition iconographique et au regard des stéréotypes qui interviennent dans la représentation de Vénus. La déesse de l'amour seule possède tous les attributs qui la désignent comme telle : elle est munie de son ceste et accompagnée de colombes qui becquètent. Comme le veut la tradition, elle s'entoure des trois Grâces, que l'artiste malhabile représente à chaque fois dans une autre perspective, associant deux vues latérales, de gauche et de droite, avec une vue de front. Il est impossible d'identifier la figure assise avec Minerve, impossible de voir Pâris dans la Grâce qui tient la couronne (c'est une femme !) et impossible de faire de l'homme au centre un Mercure, à la suite de Deprun et Nakamura.<sup>603</sup>

En réalité, Mercure, Minerve et Junon sont absentes. La figure assise ne tient pas les attributs de Minerve, car le bouclier et la lance appartiennent à Pâris sur le

<sup>602</sup> Hidetoshi Nakamura, « Le faux Jugement de Pâris – une lecture du frontispice de *La Philosophie dans le boudoir* », in *Trans. Revue de littérature générale et comparée* 7 (2009), consulté en ligne sous <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article310> (octobre 2010).

<sup>603</sup> *Ibid.* : les fesses nues de la fille tenant la couronne, que Nakamura identifie avec Pâris, formerait une allusion à la sodomie homosexuelle.

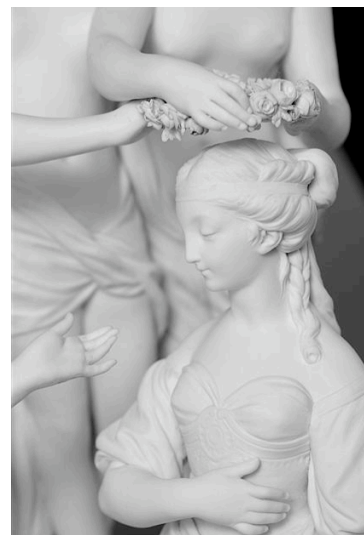
point de s'armer. Cela est cohérent avec l'image de Vénus, qui ne reçoit pas son casque de Pâris, mais le lui tend.<sup>604</sup> La preuve capitale pour notre interprétation, c'est que dans l'iconographie traditionnelle utilisée à travers l'œuvre sadienne, comme nous l'avons déjà vu plus haut, les trois Grâces formant cercle autour de Vénus sont un attribut aussi essentiel de la déesse que le ceste qui entoure sa taille.



Carle Van Loo (1705-1765), *Les Grâces* (1763, château de Chenonceau).<sup>605</sup>



François Boucher (1703-1770), *Les trois Grâces supportant l'Amour* (extrait, après 1765 ; Paris, musée du Louvre).<sup>606</sup>



Simon-Louis Boizot (1743-1809), *La Beauté couronnée par les Grâces* (extrait, après 1775 ; Sèvres, musée national de la Céramique).

La tradition iconographique confirme notre intuition : il existe toute une imagerie autour de la « Toilette de Vénus », un motif galant qui est au centre de notre frontispice (le bouclier servant de miroir semble-t-il) et qui, comme le dit Veronika Mertens, évolue vers le lascif au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>607</sup> Il nous semble reconnaître dans ce frontispice des éléments de trois œuvres françaises de l'époque, à savoir la femme de profil à gauche semblable à une Grâce de Van Loo, l'Amour survolant le groupe semblable à celui de Boucher, et le couronnement de la Beauté qui est dans la figurine des Grâces par Simon-Louis Boizot.

Notre interprétation est en outre confirmée par le texte de *La Philosophie dans le boudoir* même, qui décode le frontispice en toutes lettres : « Ah ! le beau corps... c'est Vénus, elle-même, embellie par les grâces ! » (Œ III, 16). Cette phrase a la forme accomplie de l'alexandrin. Avec un premier hémistiche bipartite suivi d'un

<sup>604</sup> *Ibid.* : Nakamura souligne bien que Pâris (qu'il prend pour Mercure) n'a pas d'ailerons, pas de caducée.

<sup>605</sup> Ce tableau fut exposé au Salon de 1765. Source de l'image : *Centre Ledoux de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne*, téléchargé sous <http://www.ghamu.org/spip.php?article250>.

<sup>606</sup> Reproduction téléchargée sous <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/>, avec la permission de la *Base Joconde* du Ministère de la culture et de la communication.

<sup>607</sup> Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1994, pp. 338 s. et p. 138 concernant Van Loo.

deuxième hémistiché composé d'un seul segment, le vers n'a rien à envier à l'art de Racine. La chute dans le vers peut trahir la parodie. Il est difficile de ne pas penser au célèbre vers que Racine prête à Phèdre dans la troisième scène du premier acte de sa tragédie : « C'est Vénus toute entière à sa proie attachée ».<sup>608</sup> La vision tragique de la passion amoureuse où l'amante se qualifie elle-même comme une « proie », est remplacée par une idée diamétralement opposée, mettant en valeur une passion qui n'a plus rien de tragique.

Nous le savons, le jugement du prince berger Pâris se déroula en pleine nature, parmi les troupeaux. Ici, nous avons une scène d'intérieur. Ce guerrier qui s'arme dans un boudoir de femme est un guerrier aveuglé par l'amour. D'ailleurs il est douteux que le petit ange ôte le bandeau d'amour à Pâris, comme le veut Nakamura : nous pencherons plutôt pour l'interprétation contraire. Le frontispice n'a rien de flatteur ni pour l'amour, cause de guerre, ni pour la guerre, conséquence d'un aveuglement dépourvu de tout héroïsme : la mollesse dans l'expression des personnes et le cadre intime de l'intérieur en témoignent. Il y a en outre un vif contraste entre l'homme carapacé et les femmes nues : le héros semble s'abandonner à une scène de toilette au lieu d'un acte héroïque. La recontextualisation à rebrousse-poil du pamphlet politique ou pseudo-politique « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » dans les dialogues du roman clandestin se fonde sur le contraste même qui existe entre cet homme et les femmes qui l'accueillent dans le boudoir. Le casque que lui tend Vénus a la même fonction d'appel que le titre du pamphlet. Chausser son casque, c'est se préparer à un effort imminent, semblable à l'« effort » des Français dans le pamphlet. Toutefois les comportements que prône le pamphlet appartiennent, comme les actions dans le boudoir, plutôt à l'abandon qu'à l'effort : c'est le cas de la prostitution. Le ton mi-sérieux du pamphlet s'annonce déjà dans le frontispice, parallèle au titre boiteux de « Philosophie dans le boudoir » : l'effet de la décontextualisation devrait en réalité nous forcer à lire l'œuvre au deuxième degré.

Nous pouvons tester notre interprétation en la confrontant à un autre Jugement de Pâris qui apparaît dans un passage de *l'Histoire de Juliette*. La protagoniste éponyme se trouve à Naples et se prépare à faire son entrée à la cour du roi Ferdinand :

« Peu de temps après notre présentation, je reçus un billet du roi de Naples, à peu près conçu en ces termes : *On offrit l'autre jour à Pâris, Junon, Pallas et Vénus ; son choix est fait, c'est à vous qu'il envoie la pomme ; venez la recevoir demain à Portici, j'y serai seul ; un refus me désespérerait, et ne vous servirait à rien : je vous attends.* Un billet aussi despote... aussi laconique, assurément méritait une réponse ; je la fis verbale, et me contentai d'assurer le page, que je serais exacte ; dès qu'il est parti, je vole apprendre cette bonne fortune à mes sœurs. Toutes trois, bien déterminées à bannir d'entre nous jusqu'au plus léger soupçon de jalousie, à nous divertir des extravagances humaines... à en profiter... à en rire, cette préférence ne servit qu'à

<sup>608</sup> Jean Racine, *Théâtre complet*, éd. par Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Dunod (« classiques Garnier », 1995, p. 590, v. 306.

nous amuser. Toutes deux m'exhortèrent à ne pas manquer l'aventure ; et parée comme la déesse même qui avait mérité la pomme, je m'élance dans une voiture à six chevaux, qui, dans peu de minutes, me descend au château royal, célèbre par les ruines de la ville d'Herculanum, sur lesquelles il est situé. Mystérieusement introduite dans les plus secrets appartements de cette maison, je trouve enfin le roi, nonchalamment couché dans un boudoir. 'Mon choix, sans doute, aura fait des jalouses', me dit l'imbécile, en mauvais français. 'Non, sire, répondis-je, mes sœurs ont vu cette préférence avec la même tranquillité que moi... pas plus touchées, d'honneur, de ne pas y être comprises, que je ne le suis, moi, du grand honneur que vous imaginez peut-être qu'il me fait.' » (Œ III, 1017)

La destinataire de la lettre de Ferdinand, Juliette, refuse de jouer le jeu du scénario mythique. En niant la jalousie entre les déesses « sœurs » Minerve, Junon et Vénus, elle critique la guerre de Troie comme immotivée : comme les guerres en général, celle-ci fait partie des « extravagances humaines ». L'absence de jalousie comme motif central dans ce passage permet de mieux comprendre aussi l'absence de Minerve et Junon dans le frontispice de *La Philosophie dans le boudoir* : l'inversion parodique de l'hypotexte équivaut à une réduction, où le supposé choix n'en est plus un, et où de divers motifs (amour vs. sagesse ou amour vs. jalousie) il n'en reste plus qu'un seul, central. Tout comme Hercule n'est jamais montré hésitant, qu'il est dès le début acquis au vice chez Sade, Pâris doit dès le début être acquis à l'amour. En conséquence, *l'Histoire de Juliette* se consacre entièrement à Vénus, qui règne en maîtresse solitaire. L'exécution d'Olympe et de Clairwil confirme cette simplification : Olympe correspond à l'olympienne Junon. Femme mariée de grande noblesse, Olympe représente comme Junon le mariage et la dignité aristocratique. Elle est donc la victime prédestinée de Juliette-Vénus et de Clairwil, toutes deux non mariées. Clairwil quant à elle est comparée à Minerve dès son apparition dans le roman : elle est misandrique comme cette déesse austère à qui la tradition ne connaît aucune aventure amoureuse. L'assassinat de Clairwil rend la victoire de Juliette-Vénus complète (Œ III, 1113).

Notre interprétation parodique du Jugement de Pâris en image et paroles peut être prolongée. Nous tenons tout d'abord à une certaine prudence quant aux prolongements politiques. Il est vrai que le roi Ferdinand IV de Naples appartient à la dynastie des Bourbons comme le roi français Louis XVI, décapité en 1793. Juliette, la Française, insulte donc le roi de Naples comme tyran (Œ III, 1018). Mais la victoire de Vénus à laquelle tient Sade est aussi refus du politique. Cet effet est renforcé par la préférence accordée à l'espace intime du boudoir.

Sur le plan esthétique et poétologique, le refus de la jalousie correspond au refus de la tragédie. L'alexandrin « c'est Vénus, elle-même, embellie par les grâces ! » (Œ III, 16) qui parodie le vers de Phèdre « C'est Vénus toute entière à sa proie attachée »<sup>609</sup> doit se lire comme une inversion qui extirperait toute vengeance de la tragédie de Racine, la rendant par là nulle. Car chez Racine, la vengeance de la déesse de l'amour sur Phèdre, une descendante du soleil Hélios, s'explique par le

<sup>609</sup> Jean Racine, *Œuvres complètes*, t. I, *Théâtre – poésie*, op. cit., p. 831, vers 603.



fait que le soleil dévoila devant les dieux l'adultère d'Vénus avec Mars, et surtout devant le mari jaloux Vulcain.<sup>610</sup> L'héroïne de Racine ne tardera pas à tomber elle-même dans la jalousie face à Aricie. En quittant tous les motifs de jalousie, en renversant une image tragique de l'amour en image comique (Dolmancé parle du cul d'Eugénie), la vengeance amoureuse n'a plus lieu d'être.

C'est donc sur le plan moral que cette parodie a les implications les plus profondes. La prostitution universelle des hommes et des femmes, prônée par le pamphlet « Français, encore un effort si vous voulez être républicains », est en accord avec la négation de toute jalousie. Le pamphlet prévoit des maisons closes offrant des femmes de toute condition :

« la prostitution des femmes connues sous le nom d'honnêtes, n'est pas plus dangereuse que celle des hommes, [...] non seulement nous devons les associer aux luxures exercées dans les maisons que j'établis, mais [...] nous devons même en ériger pour elles [...]. » (CE III, 132)

La prostitution universelle correspondrait à une société sans différences entre êtres honorables ou non. Au lieu de réaliser l'égalité révolutionnaire par la montée des démunis au niveau des privilégiés, au lieu d'accorder un statut honorable aux plus humbles, le pamphlet recommande l'abolition générale de la notion d'honneur. La prostitution nie à la fois l'amour sentimental et l'institution du mariage, sous le terme global de « tous les liens qui peuvent enchaîner une femme à un homme » (CE III, 133). Dans un tel système, le mot honneur est un mot dénué de sens. C'est par le biais de la négation de tout honneur que le refus de la jalousie rejoint le refus des valeurs guerrières au cœur de l'univers épique. Nous pouvons le démontrer en revenant au duc de Blangis, Hercule « poltron » (CE I, 21) et « lâche » (CE I, 25) selon le narrateur des *Cent Vingt Journées* : Blangis avait

« fait une campagne ou deux, mais il s'y était si tellement déshonoré qu'il avait sur-le-champ quitté le service. Soutenant sa turpitude avec autant d'esprit que d'effronterie, il prétendait hautement que la poltronnerie n'étant que le désir de sa conservation, il était parfaitement impossible à des gens sensés de la reprocher comme un défaut. » (CE I, 25)

Cette citation contient la chute et le clou du long portrait décrivant le protagoniste des *Cent Vingt Journées*. Elle se démarque de l'éloge du vice et du crime qui la précède sur plusieurs pages et qui ne traite que des défauts inexcusables. Le déshonneur par contre semble excusable, la « conservation » de la vie étant une valeur accessible au bon sens de tout lecteur.

D'après ce que nous avons vu, nous aurions tort de déceler dans le pamphlet de *La Philosophie dans le boudoir* une utopie positive, et des propositions applicables au pied de la lettre. Il ne s'agit pas de politique. Révélant par l'inversion les valeurs parfois problématiques du monde épique et tragique, la parodie sadienne,

<sup>610</sup> Voir, *ibid.*, les vers 277-278 (« Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables, D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables ») et les notes 4, p. 1644, et 2, p. 1648.

nous semble-t-il, se situe à un niveau plus profond, celui d'un discours anthropologique : par la superposition et transformation des hypotextes, la parodie met en évidence ou crée des liens entre les discours, et entre des valeurs comme l'amour, l'honneur, la jalousie. Il s'avère par exemple que l'épopée et la tragédie seraient nulles sans vengeance, et la vengeance impensable sans honneur et sans jalousie. Ce discours contre la vengeance relève-t-il du progrès des Lumières ? – Oui, mais il n'y participe pas entièrement. Comme nous l'avons vu dans le cas de la mythisation de la science, l'adhésion caricaturale au discours progressiste finit par se retourner contre lui-même en partie : n'oublions pas que la négation de la vengeance, réinterprétée comme permissivité totale dans *La Philosophie dans le boudoir*, a pour corollaire la tolérance du meurtre, voire son apologie. Une apologie où l'inversion de l'épopée ou de la tragédie n'est pour rien : en fait, nous le verrons par la suite, elle doit se rattacher à l'inversion d'un commandement biblique, à la parodie des valeurs chrétiennes en général. Car le christianisme constitue l'hypotexte visé lorsque Sade parodie l'univers d'un auteur païen comme Ovide. Une caricature extrême des mythes ovidiens finit par former un succédané parodique du christianisme, le rabaisse et la remplace lors d'une descente dans la bestialité.

## 5.5 Bestialité et christianisme : les *Métamorphoses* d'Ovide

*Les Cent Vingt Journées de Sodome* font leur miel des *Métamorphoses* d'Ovide. Dans les passages que Sade moule sur l'œuvre de l'exilé du Pont-Euxin, nous constatons des inversions du discours religieux, et en particulier d'éléments liés à certains sacrements. Jetons un coup d'œil sur le 'personnel' de ce premier roman du marquis : nous constatons que cinq des huit « gitons » dans la liste du « Sérail des jeunes garçons » (CE I, 74) possèdent des noms tirés des *Métamorphoses* : il s'agit de Cupidon, Narcisse, Zéphire, Adonis, Hyacinthe.<sup>611</sup> Tandis qu'il n'évoque que rarement Zéphire, Ovide nomme souvent Cupidon et raconte *in extenso* les histoires des trois autres personnages de notre liste, qui sont tous morts d'une manière tragique : Apollon tue Hyacinthe accidentellement, au concours du lancer de disques, après quoi le tendre éphèbe est transformé dans la fleur qui porte son nom (*Métamorphoses* X, vers 162-219). Dans le même livre des *Métamorphoses*, Adonis, amant de Vénus, est tué à la chasse par un sanglier et transformé en une fleur fragile, l'anémone, emportée facilement par les vents (X, vers 708-739). Le livre III raconte comment Narcisse, dédaignant l'amour d'Echo, se laisse mourir éperdu de sa propre image, avant de devenir une fleur blanche (CE III, vers 339-510). Dans *Les Cent Vingt Journées*, les cinq « gitons » évoqués mourront tous de manière tragique

<sup>611</sup> Nous citerons la traduction française d'Ovide publiée par l'Association Guillaume Budé : Ovide, *Métamorphoses*, vol. I, éd. et trad. par Georges Lafaye, huitième tirage revu par Jean Fabre, Paris, Belles Lettres 1994 et Ovide, *Métamorphoses*, vols. II et III, éd. et trad. par Georges Lafaye, quatrième tirage, Paris, Belles Lettres, 1965 et 1966.

aussi, avec la différence que la maladie et les accidents sont transformés en assassinats.

Au début de deux chapitres successifs des *Cent Vingt Journées*, nous retrouvons l'histoire de Narcisse. Dans un passage de la treizième journée du roman, la blancheur du narcissisme qui rend une idée de pureté est rabaissée à un scénario coprolagique :

« Le lendemain, toutes les poules étaient si effrayées qu'on ne trouva aucunes délinquantes, et seulement chez les garçons le petit Narcisse à qui Curval avait défendu, depuis la veille, de se torcher le cul, voulant l'avoir merdeux au café que cet enfant devait servir ce jour-là, et qui malheureusement ayant oublié l'ordre, s'était nettoyé l'anus avec le plus grand soin. Il eut beau dire que sa faute était réparable, puisqu'il avait envie de chier, on lui dit de la garder et qu'il n'en serait pas moins inscrit sur le fatal livre [...]. » (CE I, 188)

L'impératif de la saleté s'oppose ici à ce « moi idéal » indissociable d'une aspiration à la propreté extérieure que Freud liait à sa notion du narcissisme.<sup>612</sup> Freud situe l'apprentissage de la rétention des selles au stade anal ; et les excréments forment selon lui un des premiers objets de la *libido* au cours du stade narcissique primaire. Narcisse semble d'abord relâché dans sa fonction de contention-maîtrise, puis empêché dans la fonction de relâchement-évacuation.<sup>613</sup> La réparation d'une faute, comme le suggère le passage, peut être obtenue en déféquant, idée fort éloignée de celles de justice et de réparation. L'obligation de paraître en état sale renvoie d'ailleurs à la tradition de la pénitence : une peine anciennement infligée après la confession des péchés, et qui, comme dans le roman de Sade, impliquait l'inscription du nom du coupable.<sup>614</sup> Que la pénitence publique se fasse en période de carême, cela motive peut-être l'inversion sadienne, car la privation de nourriture lors du jeûne se transforme ici en interdiction d'évacuer les produits de la digestion. La parodie du rite chrétien de la pénitence s'accompagne d'un carême à l'envers, par le bas.

Cette intrigue continue au début de la quatorzième journée (CE I, 194), où les libertins célèbrent un mariage parodique entre Narcisse et Hébé, victime dans le sérail des filles. Comme dans le cas de la pénitence qui se réduit à une fonction anale, c'est une notion de droit canon qui est en jeu ici : celle de la consommation du mariage, une étape indispensable pour rendre « indissoluble » l'union selon Boucher

<sup>612</sup> Freud se prononça à deux reprises sur le concept métapsychologique de narcissisme, en 1914 et 1917 : dans « Zur Einführung des Narzissmus » (Sigmund Freud, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992 pp. 49-77) et dans le XXVI<sup>ème</sup> cours d'introduction à la psychanalyse, « Die Libidotheorie und der Narzissmus » (Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, pp. 393-410). Pour le « moi idéal », voir la section III aux pp. 67-77 dans le premier texte.

<sup>613</sup> Voir les entrées « narcissisme » et « stade » in Roland Chemama (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, pp. 200 s. et 311 s.

<sup>614</sup> Voir l'article « pénitence » in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 12, p. 303 : « Ceux à qui il étoit prescrit de faire pénitence publique, s'adressoient à l'archiprêtre ou autre prêtre pénitencier, qui prenoit leurs noms par écrit; puis le premier jour du carême ils se présentoient à la porte de l'église en habits pauvres, sales, & déchirés ».

d'Argis.<sup>615</sup> Chez Sade, le droit du mariage est en même temps bafoué et respecté : l'empêchement de consommer le mariage détruit le sens du mariage, mais rend légaux des remariages qui auront lieu plus loin sous des formes de plus en plus aberrantes, et qui illustrent parodiquement différentes particularités de ce sacrement au cœur du christianisme.<sup>616</sup> La principale inversion face aux *Métamorphoses*, c'est que l'impossibilité de consommer à cause de la marotte qui pousse Narcisse à se dérober, cette impossibilité psychique devient impossibilité physique chez Sade. Impubères, les deux enfants n'ont pas les moyens pour consommer leur alliance, même si Narcisse tente une défloration avec les doigts, freinée au dernier moment.<sup>617</sup>

Un autre rapport hypertextuel existe dans les différentes bestialités des libertins qui nous rappellent les interactions homme-animal chez Ovide, et plus précisément les métamorphoses de personnages en animaux ou les apparitions de dieux sous forme de bêtes. Trois journées successives dans la troisième partie des *Cent Vingt Journées* font écho aux *Métamorphoses*. Nous en citons ici les deux premières :

« Le sept. 30. Il fout un dindon dont la tête est passée entre les cuisses d'une fille couchée sur le ventre, de façon qu'il a l'air d'enculer la fille. On l'encule pendant ce temps-là, et à l'instant de sa décharge, la fille coupe le cou du dindon.

31. Il fout une chèvre en levrette, pendant qu'on le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre.

32. Il encule des boucs.

33. Veut voir une femme décharger, branlée par un chien; et il tue le chien d'un coup de pistolet sur le ventre de la femme sans blesser la femme.

34. Il encule un cygne, en lui mettant une hostie dans le cul, et il étrangle lui-même l'animal en déchargeant. » (Œ I, 331)

« Le huit. 35. Il se fait placer dans un panier préparé, qui n'a d'ouverture qu'à un endroit, où il place le trou de son cul frotté de foutre de jument, dont le panier représente le corps, couvert d'une peau de cet animal. Un cheval entier, dressé à cela, l'encule et pendant ce temps-là, dans son panier il fout une belle chienne blanche.

36. Il fout une vache, la fait engendrer, et fout le monstre.

37. Dans un panier également arrangé, il fait placer une femme qui reçoit le membre d'un taureau; il s'amuse du spectacle.

38. Il a un serpent apprivoisé qui s'introduit dans son anus et le sodomise, pendant qu'il encule un chat dans un panier, qui, pris de partout, ne peut lui faire aucun mal.

39. Il fout une ânesse, en se faisant enculer par un âne dans des machines préparées qu'on détaillera. » (Œ I, 332)

<sup>615</sup> Voir son article « Consommation du Mariage », *ibid.*, t. 4, p. 49.

<sup>616</sup> Célébrés parfois entre partenaires du même sexe, ces mariages sont contraints et ne servent jamais à la reproduction, alors que l'*Encyclopédie* parle d'une « union volontaire & maritale d'un homme & d'une femme, contractée par des personnes libres pour avoir des enfans » (*ibid.*, t. 10, p. 103).

<sup>617</sup> Le Narcisse d'Ovide est mature à demi : « il pouvait passer aussi bien pour un enfant et pour un jeune homme » (Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., vol. I, pp. 79-81, livre III, vers 352 : « poteratque puer iuuenisque videri »).

Dans les *Métamorphoses*, l'image que tisse Arachné en compétition avec la déesse Athéna nous fournit, dans l'espace de quelques vers, un condensé comparable d'accouplements multiples avec des animaux. C'est donc dans ce passage que nous pouvons essayer d'identifier l'hypotexte. L'épisode au début du livre VI constitue une véritable mise en abyme des *Métamorphoses* ; certains récits tissés par Arachné seront développés ailleurs, comme par exemple les mythes d'Europe ou de Lédä :

« La Méonienne [sc. Arachné] dessine Europe abusée par l'image d'un taureau ; on croirait voir un vrai taureau, une vraie mer. Europe paraissait tourner ses regards vers la terre qu'elle avait quittée, appeler ses compagnes et, pour ne pas être touchée par les flots qui l'assaillent, ramener en arrière ses pieds craintifs. L'ouvrière représente aussi Astérie prisonnière d'un aigle qui l'étreint ; elle représente Lédä couchée sous les ailes d'un cygne ; puis encore Jupiter caché sous la forme d'un satyre et rendant mère de deux enfants la belle princesse, fille de Nyctéus ; prenant les traits d'Amphitryon pour te séduire, ô reine de Tirynte ; se changeant en or pour tromper Danaé, en flamme pour tromper la fille d'Asopus ; berger pour Mnemosyne, serpent bigarré pour la fille de Déo. Toi aussi, Neptune, elle te montre transformé en taureau menaçant, épris de la fille d'Eole ; sous la figure d'Enipée, tu engendres les Aloïdes ; bélier, tu abuses la fille de Bisalte ; la déesse aux blonds cheveux, mère bienfaisante des moissons, a senti tes ardeurs, quand tu te fis coursier ; oiseau, tu les as fait sentir à celle que couronne une chevelure de serpents, à la mère du coursier ailé ; dauphin, à Mélantho. [...] Saturne, devenu cheval, engendre Chiron à la double nature.»<sup>618</sup>

Parmi les ressemblances les plus saillantes entre les *Métamorphoses* et *Les Cent Vingt Journées*, nous dénombrons des accouplements avec des oiseaux, notamment avec un cygne, des saillies de chevaux, de taureaux, et même la pénétration par un serpent. La chèvre et les boucs sadiens sont présents dans la physionomie du satyre chez Ovide. Des êtres doubles comme Pégase, le « coursier ailé » chez Ovide, voire des « monstres » naissent dans les deux textes : « Chiron », cheval anthropomorphe, doit ressembler au produit de l'homme s'accouplant avec une chèvre ou une vache chez Sade.

Un autre fait remarquable, c'est que les deux auteurs cherchent visiblement à établir une hiérarchie : Ovide commence par le protagoniste le plus important, Jupiter. Suit son frère Neptune, et vient finalement le dieu détrôné Saturne. Les deux séries, initiées respectivement par Jupiter et Neptune, débutent à chaque fois par une histoire impliquant un taureau. Quant à Sade, il établit un premier parallélisme en plaçant en deuxième position deux accouplements bestiaux dont naissent des monstres violés à leur tour. L'autre parallélisme est visible dans l'unité thématique respective des deux journées, ainsi que dans des motifs initiaux et finaux identiques qui forment cadre dans les deux séquences : en restant dans la classe des oiseaux, nous passons du dindon décapité au cygne étranglé. Dans l'autre journée, prévaut l'aspect technique : des paniers sont utilisés en guise de « machines », et différentes interactions à trois ont lieu. Si dans la première journée citée, nous passons du plus commun au plus noble représentant de la classe des oiseaux, c'est-à-dire du dindon au cygne, la journée suivante passe du plus noble au plus commun des

<sup>618</sup> Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., vol. II, pp. 5 s. (livre VI, vers 103-126).

représentants de la famille des équidés, du cheval à l'âne. Sade confronte toujours un animal noble à son opposé, ce qui ouvre déjà l'hypothèse d'une inversion parodique à l'intérieur du même texte. La différence axiologique se fait noter dans la première journée surtout : le dindon est décapité, mais le cygne est étranglé. Sous l'Ancien Régime, la décapitation était le privilège des nobles, l'étranglement par la pendaison le destin de la roture.<sup>619</sup> La décapitation anoblit le dindon, et l'étranglement avilit le noble cygne.

Deux mythes se trouvent au premier plan et dominant l'une des deux journées respectivement : celle s'achevant par le cygne s'inspire évidemment du mythe de Leda, alors que la journée des paniers et machines s'inspire du mythe de Pasiphaé, dont voici le récit par Ovide, à travers les lamentations de Scylla s'adressant à Minos :

« Non, tu n'es pas le fils de Jupiter et ta mère n'a pas été séduite par la forme trompeuse d'un taureau ; l'histoire de ta naissance n'est qu'une fiction mensongère ; celui qui t'engendra, ce fut un taureau véritable, un animal sauvage, qui n'éprouvait point d'amour pour les génisses. [...] Elle est vraiment digne de t'avoir pour époux la femme adultère qui, cachée dans une génisse de bois, trompa un taureau farouche et porta dans ses entrailles un fruit monstrueux. [...] A présent je ne m'étonne plus que Pasiphaé t'ait préféré un taureau ; tu étais plus sauvage que lui. »<sup>620</sup>

Ovide égrène des mythèmes contenant le taureau. Il mêle l'histoire d'Europe, qui eut Minos de Jupiter, à l'histoire de Pasiphaé, femme de Minos, qui conçut le Minotaure avec un taureau que Neptune lui avait envoyé par vengeance. Le monstre de Sade dans la deuxième journée citée, naît d'une vache ; et le spectacle dans la passion suivante reproduit à la lettre le mythe de Pasiphaé (« Dans un panier également arrangé, il fait placer une femme qui reçoit le membre d'un taureau »).

En ce qui concerne l'accouplement d'ânes avec des humains, signalons que ce motif fascinera Bressac dans la *Nouvelle Justine* :

« Mais, dites-moi, je vous prie, peut-on s'empêcher de rire, en voyant que Moïse trouve trente-deux mille pucelles dans le camp madianite, avec soixante-un mille ânes ? Il fallait au moins deux ânes par pucelle ; il n'y a pas d'honnête créature qui ne soit flattée, en pareil cas, d'en avoir un par-devant, et l'autre par-derrière. » (Æ II, 482)<sup>621</sup>

Le contexte biblique de cette plaisanterie permet de supposer un sens religieux aux ânes cités dans *Les Cent Vingt Journées* aussi. Car l'âne est un symbole christique. Le mot du prophète Esaïe, « Le bœuf connaît son possesseur, et l'âne la crèche de son maître » (Es 1.3), sera lu, au Moyen Âge, comme prophétie de la naissance du

<sup>619</sup> Martin Monestier, *Peines de mort. Histoire et techniques des exécutions capitales*, Paris, Cherche Midi, 1994, pp. 190 et 192 : dans la Rome antique, seuls les chrétiens romains avaient droit à la décapitation. En France, sous l'Ancien régime, la hache réservée au peuple fut bientôt remplacée par la pendaison, la roue, etc. La décapitation par l'épée restait le privilège des nobles.

<sup>620</sup> Ovide, *Métamorphoses*, op. cit., vol. II, p. 65 (livre VIII, vers 122-137).

<sup>621</sup> Michel Delon note que l'exemple reprend la vingt-cinquième des *Questions de Zapata* de Voltaire (note 5, II, 1294). La plaisanterie sur les ânes est un ajout de Sade.

Christ, dans la crèche, en présence d'un âne. L'âne accomplit un rôle central lors de l'entrée du Christ à Jérusalem, célébrée le dimanche des Rameaux.<sup>622</sup> L'âne possède finalement des vertus telles que l'humilité et la patience, apanage de tout vrai chrétien. C'est pour sa duplicité, voire comme symbole d'une *coincidentia oppositorum* que l'âne intéresse le philosophe Giordano Bruno, ce dont témoigne son dialogue *Cabala del cavallo pegaseo* suivi de l'*Asino cillenico*. Dans un essai sur Bruno, Nuccio Ordine identifie trois couples antinomiques qui traversent tous les mythes, toutes les histoires où l'âne apparaît : les ânes sont bienfaisants ou démoniaques, puissants ou humbles, sages ou ignorants. Giordano Bruno distingue entre une asinité positive comprenant les valeurs de labeur, humilité et tolérance, et une asinité négative synonyme d'oisiveté, arrogance, unidimensionnalité.<sup>623</sup>

En dehors de la Bible, l'âne se fait remarquer par la taille de son membre. Nuccio Ordine signale qu'à l'origine, « Priape, le dieu phallique de la fécondité, était un âne anthropomorphe. »<sup>624</sup> Le phallus de l'âne est proverbial non seulement dans les textes de Sade, mais encore dans l'*Encyclopédie*, qui recommande les ânes de Mirebalais, particulièrement grands, pour produire des mulets sur des juments,<sup>625</sup> précepte dont semble se souvenir un autre passage de la *Nouvelle Justine* : « nul monstre ne fut membré comme ces deux Africains ; l'âne le plus célèbre du Mirebalais n'eût été qu'un enfant auprès d'eux » (CE II, 1091). Déshumanisés, les Africains deviennent des monstres, alors que les ânes accèdent au statut d'« enfants ». Le double mouvement d'humanisation-déshumanisation se trouve dans la passion 31 de la journée précédente : « Il fout une chèvre en levrette, pendant qu'on le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre. » Ici aussi, l'« enfant », rejeton de la chèvre, est mi-anthropomorphe mi-tératomorphe. L'expression « en levrette » suggère, comme figure étymologique, la combinaison du chien (le lévrier) et du lièvre (animal chassé par le lévrier) avec la chèvre et l'humain. Remarquons que cette série de décalages monstrueux, par les associations divergentes qui naissent de ces termes, s'accompagne d'un décalage dans la manière de copuler, vu que le texte établit un parallélisme, boiteux bien sûr, entre « foutre en levrette » pour procréer et « enculer à son tour », une copulation stérile : si la chèvre a accouché, elle n'a pas été sodomisée, et l'expression « à son tour » ne convient plus. C'est comme si, dans la mesure où les monstres redeviennent possibles, il pouvait y avoir une conception et

<sup>622</sup> Mt 21:1-7 : « Jésus envoya deux disciples, en leur disant: Allez au village qui est devant vous; vous trouverez aussitôt une ânesse attachée, et un ânon avec elle; détachez-les, et amenez-les-moi. [...] Or, ceci arriva afin que s'accomplît ce qui avait été annoncé par le prophète: Dites à la fille de Sion: Voici, ton roi vient à toi, Plein de douceur, et monté sur un âne, Sur un ânon, le petit d'une ânesse. » (Bible de Segond).

<sup>623</sup> Nuccio Ordine, *Le Mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, chapitres II-VII, pp. 12-60.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>625</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 1, p. 451 : « On choisit pour servir d'étalons les plus grands ânes & les plus vigoureux, ceux qui ont le plus gros membre, comme sont les ânes de Mirebalais ».

procréation par voie anale. Il est intéressant de voir, en rappelant la recherche de Claude Gaignebet, que la procréation anale est un motif typiquement carnavalesque, étroitement lié de ce fait à la constitution parodique d'un monde à l'envers.<sup>626</sup> Avec cette chèvre, nous sommes au comble du monstrueux. Le passage embrasse, en un clin d'œil et en deux lignes, plusieurs années, de la conception, jusqu'à la naissance et à la maturité du monstre : l'ellipse est elle-même monstrueuse.

Les deux « passions » parallèles 31 et 36, où l'on assiste à des procréations monstrueuses qui transgressent les barrières entre espèces, témoignent d'un tabou qui, parmi les philosophes des Lumières, chancelle parfois : les limites entre l'humain et l'animal ne sont plus étanches. Comme le signale Sylvie Dangeville, Sade évoque la possibilité de transformer des animaux en êtres humains dans sa féerie théâtrale, *Azélie ou La Coquette punie*.<sup>627</sup> Cette possibilité existe déjà dans certains passages des *Métamorphoses* d'Ovide, très rares cependant comparés à ceux où la transformation advient dans le sens inverse.<sup>628</sup> Si la transformation d'animaux en hommes semble une option purement « féérique », le rabaissement de l'homme au statut d'animal n'a rien d'une chimère à l'époque de Sade. C'est un point de vue sur la nature humaine relativement répandu chez les philosophes. En 1781, Rétif de la Bretonne publie un étrange volume, *La Découverte australe par un Homme-volant ou le Dédale français, Nouvelle très-philosophique : Suivie de la lettre d'un singe*.<sup>629</sup> Dans cette bizarre relation d'un voyage à l'utopique île Christine, des hommes volants font la découverte de toute une série d'animaux hybrides à moitié hommes. Le roman ne porte pas en vain le nom de Dédale dans son titre : en effet, comme le dit le livre VIII des *Métamorphoses*, celui-ci fut le constructeur du labyrinthe qui enferma le Minotaure, fruit monstrueux des amours de Pasiphaé avec un taureau. Le livre de Rétif n'est qu'une réécriture et amplification de ce mythe narré par Ovide, et partant de ces « passions » sadiennes dont nous nous occupons ici. Tous les animaux que Sade fait intervenir ont un équivalent hybride chez Rétif : l'on y trouve, entre autres, « hommes-singes », « hommes-ours », « hommes-chiens », « hommes-cochons », « hommes-taureaux », « hommes-moutons », « hommes-castors », « hommes-boucs », « hommes-chevaux », « hommes-anes », « hommes-grenouilles », « hommes-serpens », « hommes-éléphants », « hommes-lions », « hommes-oiseaux », et, enfin, « hommes-tigres ».<sup>630</sup>

Les « hommes-boucs » sont d'un intérêt particulier pour nous : à la manière de Robinson, les voyageurs volants rencontrent un groupe de Vendredis insulaires, des

<sup>626</sup> Claude Gaignebet ; Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974, pp. 16, 119 et 148 : la naissance anale la plus célèbre étant celle de Gargantua, chez Rabelais (plus précisément, il s'agit, dans le chap. VI du *Gargantua*, d'une impossible naissance anale, d'une constipation causant un accouchement par l'oreille).

<sup>627</sup> Dangeville, *Le Théâtre change*, op. cit., p. 387.

<sup>628</sup> Ainsi les Myrmidons, êtres humains nés de fourmis, dans le chant VII des *Métamorphoses*, op. cit., note 56.

<sup>629</sup> Rétif de la Bretonne, *La Découverte australe par un Homme-volant ou le Dédale français, Nouvelle très-philosophique : Suivie de la lettre d'un singe*, Leipzig, 1781.

<sup>630</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 274-429.



français naufragés depuis des années. Les « hommes-boucs », comme chez Sade, s'avèrent particulièrement compatibles avec l'homme, c'est ce que révèle l'un des naufragés français :

« J'avais une répugnance infinie à voir mon Fils épouser une Fille-chèvre. Je me suis donc soumis à la nécessité : vous en voyez les Fruits. J'ai six Petisenfans, & Maurice, mon Mousse en a tout-à-l'heure douze, parce-que sa Femme a presque toujours eu des jumeaux. J'ai la consolation de voir que ces Enfants tiennent beaucoup plus de leur Père, que de leur Mère ; & si le bonheur voulait qu'ils pussent s'allier à des Êtres plus parfaits, la difformité originelle ne tarderait pas à s'anéantir. »<sup>631</sup>

Il en sera autrement dans le roman de Sade : il ne s'agit pas d'évacuer le monstrueux et de perfectionner la race. Le monstrueux prime sur l'eugénisme, l'inhumain sur l'humain.

Diderot, dans sa *Suite de l'entretien à l'Entretien entre d'Alembert et Diderot*, place la question suivante dans la bouche de la maîtresse de d'Alembert, Mlle de Lespinasse, qui s'adresse au médecin Bordeu : « Que pensez-vous du mélange d'espèces ? ». A travers le personnage historique de Bordeu, Diderot imagine déjà la création d'hommes au pied de chèvre, ce qui est aussi un fantasme érotique qui reprend l'image du satyre lubrique aux pieds de bouc. Il vaut la peine de citer le passage *in extenso* :

« BORDEU. – [...] on ignore [...] quelles sortes d'espèces on se pourrait promettre de tentatives variées et suivies ; si les Faunes sont réels ou fabuleux ; si l'on ne multiplierait pas en cent façons diverses les races de mulets, et si celles que nous connaissons sont vraiment stériles. Mais un fait singulier, qu'une infinité de gens instruits vous attesteront comme vrai, et qui est faux, c'est qu'ils ont vu dans la basse-cour de l'archiduc un infâme lapin qui servait de coq à une vingtaine de poules infâmes qui s'en accommodaient ; ils ajouteront qu'on leur a montré des poulets couverts de poils et provenus de cette bestialité. Croyez qu'on s'est moqué d'eux.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Mais qu'entendez-vous par des tentatives suivies ?

BORDEU. – J'entends que la circulation des êtres est graduelle, que les assimilations des êtres veulent être préparées et que, pour réussir dans ces sortes d'expériences, il faudrait s'y prendre de loin et travailler d'abord à rapprocher les animaux par un régime analogue.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – On réduira difficilement un homme à brouter.

BORDEU. – Mais non à prendre souvent du lait de chèvre, et l'on amènera facilement la chèvre à se nourrir de pain. J'ai choisi la chèvre par des considérations qui me sont particulières.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Et ces considérations ?

BORDEU. – Vous êtes bien hardie ! C'est que... c'est que nous en tirerions une race vigoureuse, intelligente, infatigable et véloce dont nous ferions d'excellents domestiques.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Fort bien, docteur. Il me semble déjà que je vois derrière la voiture de vos duchesses cinq à six grands insolents chèvre-pieds, et cela me réjouit. [...] Vite, vite, docteur, mettez-vous à la besogne, et faites-nous des chèvre-pieds.

BORDEU. – Et vous le permettrez sans scrupules ?

<sup>631</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 331 s.

MADemoiselle DE LESPINASSE. – Mais arrêtez, il m'en vient un ; vos chèvre-pieds seraient d'effrénés dissolus.

BORDEU. – Je ne vous les garantis pas bien moraux. »<sup>632</sup>

Comme Sade, Diderot recourt à la fable pour discuter ce problème scientifique : car le « Faune », espèce de satyre « fabuleux » ou non, réapparaît à la fin du passage dans la figure des « chèvre-pieds » qui ont en commun avec leurs modèles mythiques un insatiable appétit sexuel.



« 13<sup>me</sup> Estampe: [...] On voit sur un rocher un Homme-bouc & sa Femme-chèvre, qui lui montre une Fouine-de-mer morte. »<sup>633</sup>



« 15.<sup>me</sup> Estampe : Un Jeune-Homme-âne exprimant sa tendresse à une Jeune-personne de son espèce : Ils sont vus par Hermantin. Le Galant dit à sa Maitresse : 'Hhieh hhouh ; hhành, hhành' ! »<sup>634</sup>

Quant à Rétif, il projette la sexualité animale sur les « hommes-chevaux » et les « hommes-ânes », qui apparaissent dans le texte après les « hommes-boucs » : tandis que les « hommes-chevaux », toujours occupés à l'amour, semblent avoir un brin d'intelligence, les « hommes-ânes » en sont totalement dépourvus. Les voyageurs humains surprennent un couple de baudets anthropomorphes en train de polissonner, on le voit dans la deuxième gravure reproduite ci-contre.

Les ânes de Sade, par opposition à ceux de Rétif, ne gardent rien du comique que recèle par exemple le commentaire ajouté à la gravure. Cette figure animale,

<sup>632</sup> Denis Diderot, *Œuvres*, éd. par André Billy, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1951, pp. 940 s. L'œuvre date de 1760 environ, mais ne fut publiée qu'en 1830.

<sup>633</sup> Rétif de la Bretonne, *La Découverte australe*, op. cit., vol. II, pp. 326 s. Reproduction tirée de la base Gallica de la Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr>.

<sup>634</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 356 s. et 358 s. : « les deux sexes n'avaient qu'un panchant, celui de l'amour : mais aussi, celui-là était si puissant en eux, qu'il valait tous les autres : Hommes, Femmes, Jeunes-gens, tout ne respirait que la volupté ; tous la cherchaient avec empressement, & s'y livraient presque sans mesure, après l'avoir trouvée. »

beaucoup plus ambiguë chez Sade, s'ancre plus profondément dans la tradition littéraire. Car l'âne, par son affinité christique, et par sa valeur phallique tout à fait opposée, amuse non seulement comme motif d'une parodie ludique – le Moyen Âge s'en régala aux fameuses fêtes de l'âne<sup>635</sup> –, il a aussi quelque chose d'inquiétant, par sa capacité à franchir les barrières entre différentes races : tout le monde sait que l'âne s'accouple avec le cheval, dont procède le mulet, hybride stérile. Nous trouvons le reflet d'une variante de ce croisement dans les parodies sadiennes d'Ovide : le XVIII<sup>e</sup> siècle croyait encore possible de croiser des ânes avec des taureaux ou vaches. L'animal qui en résultait s'appelait « jumart », race nullement imaginaire comme l'écrit un encyclopédiste :

« L'âne s'accouple aussi avec la vache, & l'ânesse avec le taureau, & ils produisent les jumarts. Voyez JUMART. »<sup>636</sup>

« JUMART, s. m. (Maréch.) animal monstrueux, engendré d'un taureau & d'une jument, ou d'une ânesse, ou bien d'un âne & d'une vache. Cet animal n'engendre point, & porte des fardeaux très pesans. »<sup>637</sup>

Le mot « jumart » serait dérivé du grec *chimaira*.<sup>638</sup> La chimère, cet animal fabuleux mi-lion mi-chèvre désigne aujourd'hui un être irréel ou une illusion. Ce qui nous intéresse ici, c'est que, dans *Les Cent Vingt Journées*, l'accouplement avec des ânes se trouve dans le contexte du mythe de Pasiphaé, mère du Minotaure. La compatibilité monstrueuse des équidés avec les bovidés forme donc l'unité de cette série de bestialités à la fois équine et bovine, d'autant plus que le XVIII<sup>e</sup> siècle pouvait admettre le jumart ou l'onotaure comme variante bien réelle du Minotaure dont l'existence était limitée au domaine de la mythologie : l'*Encyclopédie* indique que le terme « jumart » ressortit à la maréchalerie (« Maréch. »), c'est-à-dire à l'hippiatrique, branche vétérinaire spécialisée dont on ne distinguait pas encore le savoir-faire des maréchaux-ferrants. Si les auteurs de l'entrée avaient douté de la réalité de l'animal, ils l'auraient classé dans la fable.<sup>639</sup> Dans l'*Histoire de Juliette*, le portrait du Vénitien Cornaro, anthropophage bestial pire que les « tigres », qui « décharge en beuglant comme un âne » à la fin du roman (Œ III, 1186), constitue en fait une allusion à l'onotaure ou jumart. Le participe « beuglant » appliqué à l'âne mêle deux isotopies, étant donné qu'un âne est supposé braire. L'hybridité tératologique du personnage se confirme dans le nom Cornaro, qui rappelle les cornes d'un bovidé.

<sup>635</sup> Voir Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 86.

<sup>636</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, t. 1, p. 451.

<sup>637</sup> *Ibid.*, t. 9, p. 57.

<sup>638</sup> Entrée « Jumart », *Trésor de la langue française*, op. cit., consulté en ligne.

<sup>639</sup> Voir l'article « Maulochs » dans l'encyclopédie de Johann Georg Krünitz, *Oekonomisch-technologische Encyklopädie*, vol. 85, Berlin, Pauli, 1802, p. 644 s. : contrairement à Albrecht von Haller, Spallanzani croyait à l'onotaure. Buffon fit venir des jumarts et les démasqua comme mulets après dissection.

Dans *Les Cent Vingt Journées*, la figure de l'âne ferme une série de passions, ce qui est en accord avec son importance comme symbole christique. L'importance est renforcée par le parallélisme avec le cygne, dont nous avons souligné la noblesse. L'hostie dont le bel oiseau est pénétré confirme l'interprétation religieuse. L'étranglement de son cou rendrait l'absorption du corps christique impossible. L'orifice postérieur s'offre donc comme réceptacle du sacrement de la communion, par rabaissement parodique. Nous pouvons nous rapporter au récit de Lédä dans le mythe d'Arachné des *Métamorphoses*, cité en haut, pour comprendre que cet oiseau n'est autre que la divinité suprême en personne, à savoir Jupiter, équivalent parodique du Dieu chrétien.

En guise de conclusion, nous constatons que l'hypotexte des *Métamorphoses* n'est pas seulement utilisé comme modèle de bestialités, mais encore comme une ressource pour le rabaissement des sacrements et des symboles du christianisme. Du point de vue de l'histoire littéraire, il s'agit d'une tentative diamétralement opposée à la lecture médiévale d'Ovide, du type *Ovide moralisé*, où tout mythe devient allégorie chrétienne, pressentiment de l'avènement du Christ. Sade restitue donc les *Métamorphoses* au paganisme, mais pousse le bouchon plus loin : d'un appui du christianisme, il transforme Ovide en son inversion parodique. Le sens allégorique des *Métamorphoses* se maintient, mais perd toute valeur apologétique. Sade renforce même cette parodie dès qu'il affirme la supériorité du paganisme sur le christianisme, qui n'est plus qu'une pâle copie. Nous entrevoyons même la possibilité de penser la succession historique entre paganisme et christianisme sur le mode de la parodie, dans le sens où la foi chrétienne ne serait plus qu'une caricature grossière de celle des païens. Nous verrons dans le chapitre suivant que Sade a en effet emprunté cette voie, qu'il a forgé quelques échantillons parodiques en guise de preuve. En revalorisant la fable païenne, Sade enfreint en tout cas son propre système, le combat des Lumières contre la fable. D'une part, c'est dans la perspective d'une parodie du christianisme que la mythologie païenne intéresse notre auteur. D'autre part, le retournement du fabuleux païen contre le fabuleux chrétien ouvre inévitablement la possibilité de retourner la fable contre les Lumières aussi, d'en faire une partie intégrante de leur projet démystificateur même.

## 5.6 Le christianisme, parodie du paganisme : le *Voyage d'Italie*

Nous trouvons dans l'*Histoire de Juliette* deux vers qui statuent l'équivalence entre paganisme et christianisme : « *Et le beau cygne de Lédä / Vaut bien le pigeon de Marie* » (CE III, 216). Ils figurent déjà dans un des premiers écrits de Sade, le *Voyage d'Italie*, qui date de 1775 et 1776 et constitue un avant-texte important des dernières parties de l'*Histoire de Juliette* publiée un quart de siècle plus tard.<sup>640</sup> Le *Voyage*

<sup>640</sup> Les italiques sont dans le texte ; note 2 de Michel Delon (CE III, 1400). Voir aussi le *Voyage d'Italie* (Vdl, 117).

*d'Italie* nous dévoile les vues de Sade sur le progrès et la décadence dans le domaine artistique, politique, social et moral. Il ausculte notamment les rapports entre paganisme et christianisme, et illustre la transition historique de l'un à l'autre des deux systèmes sur un mode qui est souvent proche de la parodie.

Les humanistes de la Renaissance furent les premiers à se rendre compte des équivalences entre paganisme et christianisme : Henri Estienne, dans deux chapitres de son *Apologie pour Hérodoté* publiée en 1566, établit « à l'aide de centaines d'exemples, que les saints (dont la Vierge) ont succédé aux divinités païennes ».<sup>641</sup> Le travail de l'humaniste Etienne reprend les attaques protestantes du culte des reliques et des saints et devint une des références principales de la propagande protestante, qui s'en inspira pour dénoncer le catholicisme comme une variante impure et paganisante de christianisme. Bien plus tard, Pierre Bayle continuera ce travail dans les notes du *Dictionnaire historique et critique*, qui signalent de nombreuses ressemblances entre mythes païens et dogmes ou légendes chrétiens ou juifs, mais surtout catholiques. Dans la note (I) de l'article « Adam » par exemple, certains rabbins présupposent que notre ancêtre biblique traversa un océan à pied grâce à sa taille démesurée, ce qui suggère à Bayle une analogie avec l'Orion des « Poètes », par exemple de Virgile.<sup>642</sup> Ou encore, il signale dans la note (C) de l'article « Flora », que les peintres chrétiens peignaient leurs Saintes Vierges sur le modèle de leurs épouses ou sœurs, vertueuses ou non, alors que les païens modelaient leurs Vénus sur quelques courtisanes : équation implicite entre la Vierge et Vénus.<sup>643</sup> Du côté des Lumières virulentes, nous lisons dans le *Bon Sens* de l'abbé Meslier qui circula sous forme de manuscrit à partir des années 1730, le parallélisme suivant :

« Les religions de ces prêtres antiques ont disparu, ou plutôt elles n'ont fait que de changer de forme. Quoique nos théologiens modernes les regardent comme des imposteurs, ils ont eu soin de recueillir bien des fragmens épars de leurs systèmes religieux, dont l'ensemble n'existe plus pour nous ; nous retrouvons encore, dans nos religions modernes, non-seulement leurs dogmes métaphysiques que la théologie n'a fait que rhabiller d'une autre façon, mais encore nous y voyons des restes remarquables de leurs pratiques superstitieuses, de leur théurgie, de leur magie, de leurs enchantemens. [...] Pour peu que l'on jette les yeux sur l'histoire, on trouve des conformités frappantes entre toutes les religions des hommes. Par toute la terre, on voit les notions religieuses affliger et réjouir périodiquement les peuples ; partout, on voit des rites, des pratiques souvent abominables, des mystères redoutables, occuper les esprits et devenir les objets de leurs méditations. On voit les différentes superstitions emprunter les unes des autres et leurs rêveries abstraites et leurs cérémonies. Les religions ne sont, pour l'ordinaire, que des rapsodies informes, combinées par de nouveaux docteurs qui, pour les composer, se sont servis des matériaux de leurs prédécesseurs, en se réservant le droit d'ajouter ou de retrancher

<sup>641</sup> Dans son livre sur Rabelais, Claude Gaignebet fournit un chapitre sur la critique des saints chez les humanistes et protestants : Claude Gaignebet, *A plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, t. I, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, pp. 111-114.

<sup>642</sup> Virgile, *Enéide*, chant X, vers 763-765 ; Bayle, *Dictionnaire historique, op. cit.*, t. I, p. 74, col. A.

<sup>643</sup> Bayle, *Dictionnaire historique, op. cit.*, t. II, p. 477, col. A.

ce qui ne convenait point à leurs vues présentes. La religion d’Égypte servit évidemment de base à la religion de Moïse qui en bannit le culte des idoles ; Moïse ne fut qu’un égyptien schismatique. Le christianisme n’est qu’un judaïsme réformé. Le mahométisme, est composé du judaïsme, du christianisme et de l’ancienne religion d’Arabie, etc. »<sup>644</sup>

Dans son *Testament* publié par Voltaire, Meslier détaille des correspondances dans des faits miraculeux : si les saints chrétiens ressuscitèrent des personnes, Esculape en fit autant avec Hippolyte, et Hercule avec Alceste, femme d’Admète. L’incarnation du Christ par le Saint-Esprit ressemble pour Meslier à la parthénogénèse des dieux Mars, Argé, Vulcain, et à la sortie de Minerve du cerveau de Jupiter. Les saints firent jaillir de l’eau des rochers comme Minerve, et l’Hippocrène fut au cheval Pégase ce que fut la fontaine dans le désert à Moïse. L’Ascension du Christ lui rappelle les ravissements de Romulus et Ganymède, et le bélier envoyé par Dieu à Abraham ressemblerait à la biche envoyée par Diane. Ce n’est qu’une partie de la liste, que Meslier conclut ainsi :

« Voilà certainement une grande conformité de miracles de part et d’autre. Comme ce serait une grande sottise d’ajouter foi à ces prétendus miracles du paganisme, ce n’en est pas moins une d’en ajouter à ceux du christianisme, puisqu’ils ne viennent tous que d’un même principe d’erreur. »<sup>645</sup>

Quant aux causes de cette « conformité », un continuateur de Meslier, le baron d’Holbach, nous en propose quelques-unes dans sa petite *Dissertation sur Saint Pierre*, un pamphlet contre le premier pape :

« Les hommes sont bien moins inventeurs qu’on ne pense en fait de Religion. Ce n’est pas cependant que le vulgaire seul & le hasard avec lui y aient uniquement présidé ; il y a eu quelquefois aussi un travail d’esprit de la part de quelques gens, & il est à croire qu’une longue habitude ayant rendu certains êtres & certaines idées nécessaires aux peuples, ceux qui les ont conduits les premiers par un autre chemin ont mieux aimé leur montrer sous un autre aspect les objets primitifs de leur vénération, que de les supprimer tout-à-fait ; il est vrai qu’en cela ces nouveaux conducteurs se trompoient eux-mêmes ; mais ils gagnaient à tromper les autres, & ils s’embarrassaient peu que la nouvelle Religion fût la dupe de l’ancienne pourvu qu’ils en fussent regardés par le peuple comme les fondateurs. »<sup>646</sup>

Quand la continuité relève d’un esprit « vulgaire », voire du « hasard » – ce qui serait une règle générale dans l’histoire des religions –, il semble y avoir autant d’arbitraire

<sup>644</sup> Jean Meslier, *Le Bon Sens du curé Meslier, suivi de son Testament*, éd. par Voltaire, Paris, Guillaumin, 1830, chap. CC, pp. 284 s.

<sup>645</sup> *Ibid.*, chap. III, pp. 329-335.

<sup>646</sup> Peter Annet, *Examen critique de la vie et des ouvrages de Saint-Paul avec une Dissertation sur Saint Pierre par feu M. Boulanger*, Londres, 1770, p. 192. Il faut supposer que la piété du défunt érudit Boullanger le prédestina à servir de prête-nom à l’athée d’Holbach, qui se cacha à plusieurs reprises sous ce pseudonyme, par exemple encore pour un *Christianisme dévoilé* et des *Recherches sur l’origine du despotisme oriental*, qui étaient dans la bibliothèque du marquis de Sade ; voir Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 680 et 685).

dans l'association entre un dieu païen et un saint chrétien qu'entre signifiant et signifié dans la théorie du signe saussurienne. Nous pouvons alors présumer que le paganisme a légué tout un paradigme au christianisme, qui se serait empressé de remplir toutes les places laissées vides par de nouveaux éléments, n'importe lesquels. D'Holbach n'exclut pas, cependant, un « travail d'esprit ». Dans ces cas, nous pouvons présupposer que certaines propriétés ont motivé l'élément nouveau, chrétien, créant un lien reconnaissable à travers la transformation. En termes de la sémiotique piercienne et à condition que l'on souscrive comme Meslier et d'Holbach à la théorie de correspondances systématiques entre paganisme et christianisme, nous pouvons dire qu'au lieu d'un symbole conventionnel du paganisme l'élément chrétien en serait l'icône ou l'indice.<sup>647</sup> Pour Greimas et Courtés, l'iconicité renvoie d'ailleurs au problème de l'intertextualité, ce qui nous ramène à la parodie.<sup>648</sup> En effet, dans les monuments que Sade visite au cours du *Voyage d'Italie*, il s'emploie parfois à motiver le rapport, mais à rebrousse-poil, mettant un sens où il n'y en a pas, ou des significations contraires à l'esprit du christianisme.

Les Lumières se plurent à jouer de diverses manières sur ces équivalences. L'auteur libertin Evariste Parny remplit de plaisanteries grivoises sa *Guerre des dieux*. Pour Parny, la défaite finale du paganisme signifie une perte indéniable. Mais Parny a la prudence de cacher sa pensée sous une allégorie politique : l'œuvre fut tirée dès 1799, et les nombreux blasphèmes qu'elle contient, l'auteur feint de les condamner en tentant d'en rendre responsable la Terreur révolutionnaire. Dans un épilogue, Parny déplore les profanations sous la Révolution : les divinités païennes déconfites dans *La Guerre des dieux* seraient à identifier en vérité avec les bons chrétiens déboulonnés par les fanatiques anticléricaux de la Révolution !<sup>649</sup> Cet évhémérisme de la meilleure tradition chrétienne, pour lequel le paganisme ne serait que l'allégorie du christianisme, a pour complément un évhémérisme à l'envers, parodique, où les figures sacrées du christianisme ne sont plus que l'allégorie de profanateurs révolutionnaires.

<sup>647</sup> Ducrot, Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 115.

<sup>648</sup> Voir Greimas et Courtés, *Sémiotique*, op. cit., pp. 177 (article « iconicité »).

<sup>649</sup> Nous renvoyons à la réédition de 1808 : Evariste Parny, *La Guerre des dieux*, Paris, Debray, 1808, pp. 225-230.

	Monuments chrétiens consacrés à des saints de l'église catholique ou à des personnages de la Bible	Monuments antiques consacrés à des divinités païennes ou à des personnages de l'Antiquité	p.
Rome	Saint-Etienne-de-Cacco	Isis	88
	Frères Mineurs	Jupiter Capitolin	90
	Sainte-Croix-de-Jérusalem	Vénus	96
	Sainte-Marie-sur-la-Minerve	Minerve	109
	Marie et tous les Saints	Cybèle et tous les dieux (Panthéon)	111
	Sainte-Sabine	Diane	112
	Saint-Alexis	Hercule	113
	Notre-Dame-du-Priorat	Bonne Déesse	113
	Santa-Maria-in-Cosmedin	Pudicité patricienne	115
	Sainte Marie de la Lumière	Vesta ou Soleil	116
	Sainte-Marie-Egyptienne	Fortune Virile	117
	Saint-Barthélémy	Esculape	131
	Saint-Jean-Calibita	Jupiter Licaonius <sup>650</sup>	132
	Sainte-Agnès	Pluton	133
	Sainte-Martine	Mars	136
	Saint-Adrien	Saturne	138
	Santa-Maria / Sainte-Françoise-Romaine	Soleil/Lune ou Isis/Sérapis	139
	Saint-Théodore	Romulus	141
	Statue de saint Grégoire	Tombe d'Hadrien	164
	Saint-Laurent <sup>651</sup>	Temple païen inconnu	164
	Sainte-Marie-Magdeleine	Quirinus ou Romulus	165
Naples	Cathédrale de Tivoli	Hercule	174
	Madonne del Parto (David et Judith)	Minerve et Apollon	194
	Saints-Apôtres	Mercure	204
	Saint-Paul-Maggiore	Castor et Pollux	205
	Saint-Jean-Maggiore	Antinoüs	205
	Saint-Janvier	Apollon	209

Il est significatif que ce soit à travers l'art et en Italie que Sade pose le problème du christianisme face au paganisme. C'est notamment dans le domaine de l'art et sous réserve d'une lecture allégorique qu'il était permis à un chrétien d'admirer le paganisme. Le critique anglais Daniel Webb par exemple, que Diderot discute dans ses *Salons*, préférait les thèmes antiques aux thèmes évangéliques,

<sup>650</sup> Jupiter Lycaonius est le protecteur de l'hospitalité : il transforma le roi d'Arcadie Lycaon en loup pour avoir violé ses lois (Ovide, *Métamorphoses*, *op. cit.*, livre I, vers 209-239).

<sup>651</sup> Il s'agit de Saint-Laurent-hors-des-Murs.



comme le montrent ses *Recherches sur les beautés de la peinture et sur le mérite des plus célèbres peintres anciens et modernes*.<sup>652</sup> Une réflexion qui se lie d'ailleurs à la hantise du XVIII<sup>e</sup> siècle de la décadence et chute de l'empire romain : nous retrouvons en effet chez le voyageur Sade les préoccupations d'Edward Gibbon ou Montesquieu, qui parlaient du déclin de la Rome antique, dans le *Decline and Fall of the Roman Empire* et les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*.

Il convient de bien étudier, dans ce qui suit, ce *Voyage d'Italie* qui est aussi un guide, et surtout les chapitres que le marquis consacre à la description des édifices religieux païens et chrétiens de l'Italie. Le tableau suivant présente vingt-trois des monuments romains et napolitains décrits par Sade.<sup>653</sup> Dès qu'un bâtiment chrétien s'érige sur une substance antique et païenne, l'auteur attire, par principe semble-t-il, notre attention sur ce fait ; dans le tableau ci-contre, nous montrons donc les noms des églises catholiques italiennes juxtaposées aux noms des divinités païennes qu'on vénérât au même emplacement, selon les informations du voyageur Sade.

Quand le rapport paraît en quelque sorte motivé, il arrive à notre voyageur de faire une réflexion, comme par exemple lorsqu'il visite une petite île du Tibre, à Rome :

« Au milieu du Tibre [...], est une île fameuse dans l'antiquité par le temple d'Esculape qui y était érigé. L'église de Saint-Barthélemy est bâtie sur les ruines mêmes de ce temple et elle est ornée des mêmes colonnes qui l'embellissaient. [...] Mais il est aisé de remarquer, dans beaucoup de choses, que les usages les plus anciens se conservent encore à Rome. Dans cette même île d'Esculape, aujourd'hui nommée Tibérine, est encore un hôpital pour les malades. » (*Vdl*, 131 s.)

La fonction d'hôpital constitue une espèce de *tertium comparationis* entre antiquité païenne et époque chrétienne. Le *tertium comparationis* se trouve parfois dans des propriétés morales qu'auraient en commun une déesse païenne et une sainte chrétienne, comme le signale, par son nom, déjà, « Sainte-Marie-sur-la-Minerve, église des Dominicains bâtie sur les fondements de l'ancien temple dont parle Plinie et que Pompée décerna à cette divinité de la Sagesse après son triomphe » (*Vdl*, 109). Sade souligne la sagesse de Minerve, aussi chaste que la Sainte Vierge. Et enfin, le *tertium comparationis* peut tenir à des ressemblances de structure ; comme le fait de consacrer un édifice non pas à un seul dieu, mais à un collectif de tous les objets de vénération :

<sup>652</sup> Publiées en 1763, dans la traduction de Claude-François Bergier. Voir à ce propos la note de Michel Delon (*Œ III*, 1372).

<sup>653</sup> Nous reproduisons tels quels les noms francisés des saints et des églises et suivons l'ordre même de leur apparition dans le texte de Sade. Les pages se rapportent à la seule édition critique complète publiée par Maurice Lever chez Fayard (*Vdl*). Voici le sous-titre exact du *Voyage* : « Ouvrage dans lequel on s'est attaché à développer les usages, les mœurs, la forme de législation, etc., tant à l'égard de l'antique que du moderne, d'une manière plus particulière et plus étendue qu'elle ne paraît l'avoir été jusqu'à présent. »

« Boniface IV obtint en 610 la permission de l'empereur Phocas de changer ce temple de tous les dieux en celui de la Vierge et de tous les martyrs. Et après le culte de tous les dieux, vint celui de tous les saints, car il n'est pas douteux que ce fut à cette époque qu'il s'institua. » (Vdl, 11)

Jusqu'ici, la démonstration sadienne reste neutre et les exemples n'ont rien de problématique, car ils se basent sur la réalité de certains faits historiques vérifiables.

En revanche, lorsque Sade s'arrête devant le tombeau du poète Sannazaro, à Naples, dans l'église Madonna del Parto, il se met à ironiser :

« Sur les deux piédestaux du soubassement sont les deux statues de Minerve et d'Apollon, bien drapées, mais précieuses et singulièrement maniérées. Au bas de ces statues sont gravés les noms de David et de Judith pour apaiser l'intolérable superstition. » (Vdl, 194)

Le fait qu'on ait gribouillé des noms bibliques sur Minerve et Apollon, pour faire disparaître « l'intolérable superstition » de leur statut païen, semble prouver la théorie d'Holbach sur l'arbitraire des substitutions entre paganisme et christianisme, pourtant équivalents dans leur ensemble. Il y a d'ailleurs un double sens dans l'expression « apaiser l'intolérable superstition ». Si le terme « superstition » est une métonymie pour les statues (causes de superstition en tant que païennes), le verbe « apaiser » est synonyme de 'réduire'. Si le verbe est synonyme de 'satisfaire', le terme « superstition » renvoie aux visiteurs de l'église susceptibles d'être choqués par des représentations païennes et forme donc une métonymie pour les croyants chrétiens. Autrement dit, il n'est pas sûr de quel côté, paganisme ou christianisme, se situe la superstition.

Parfois, Sade est amené à suppléer à l'arbitraire des substitutions, à les motiver par quelque lien subtil mais historiquement faux. Nous ouvrons ici le vaste champ de la parodie par recontextualisation à rebrousse-poil. A Rome par exemple, Sade marque un grand écart entre la déesse Diane, debout comme statue,<sup>654</sup> et saint Dominique, qu'on s'imagine couché sur un lit de marbre dans l'église :

« Sur l'emplacement du temple de Diane, on trouve aujourd'hui l'église de Sainte-Sabine, ornée des mêmes colonnes qui servaient à ce temple. [...] On montre dans cette église comme quelque chose de fort intéressant, le morceau de marbre sur lequel on prétend que couchait saint Dominique, fondateur des moines de cette maison. J'avoue que j'eusse mieux aimé voir la statue de la sœur d'Apollon qu'on y révérait autrefois que le lit du général de l'Inquisition. » (Vdl, 112 s.)

La périphrase « sœur d'Apollon » permet d'obtenir un *tertium comparationis* pour combler l'écart incommensurable entre la figure de Diane et celui que Sade présente comme simple « général de l'Inquisition ». Tout d'abord, il semble moins arbitraire de comparer Dominique avec un dieu masculin comme Apollon. Ensuite, la chasteté de

<sup>654</sup> Comme le dit Pierre Bayle, la statue de Diane à Chio faisait partie des œuvres les plus réputées de l'Antiquité ; voir l'entrée « Bupalus » in Bayle, *Dictionnaire historique, op. cit.*, t. I, p. 708.

l'impitoyable chasseuse Diane peut aussi s'appliquer à un traqueur d'hérétiques qui, comme cet inquisiteur, a fait vœu de chasteté en sa qualité de moine.

Même si l'art et la religion constituent les deux leitmotifs du *Voyage*, c'est tout d'abord dans le domaine politique que Sade fait état d'une continuité entre ères païenne et chrétienne. Sade s'inspire de Voltaire, dont il cite quelques vers en guise d'épigraphe au début du premier chapitre consacré à son séjour romain. C'est un extrait du chant IV de *La Henriade* :

« Près de ce Capitole où régnaient tant d'alarmes,  
Sous les pompeux débris de Bellone et de Mars,  
Un Pontife est assis au trône des Césars.  
Des prêtres fortunés foulent d'un pas tranquille  
Les tombeaux des Catons et la cendre d'Emile ;  
Le trône est sur l'autel, et l'absolu pouvoir  
Met dans les mêmes mains le trône et l'encensoir. » (*Vdl*, 125)<sup>655</sup>

Pour Voltaire, les figures respectables de l'Antiquité païenne incarnent le pouvoir politique et séculier, pouvoir que le pape et les représentants du christianisme auraient usurpé. Si Voltaire s'insurge contre le lien entre « trône » et « autel », Sade accepte le fait pour donné, de manière tout à fait cynique. Grâce à un *tertium comparationis* tiré par les cheveux, c'est-à-dire l'attitude des Juifs face à Titus et face au pape, il compare implicitement l'empereur au pontife :

« Près de là est le joli petit arc de Titus que le Sénat lui dédia après la destruction de Jérusalem. Epoque si cruelle aux Juifs, même de nos jours, qu'aucun ne veut y passer, et qu'ils ont acheté une permission expresse de se servir d'un petit chemin pratiqué sur un des flancs. Malheureuse et stupide nation qui, déguisant ses véritables chaînes, chante des hymnes en l'honneur du pape et craint de passer sous l'arc de Titus. » (*Vdl*, 139)

Sade propose de lire l'histoire à rebrousse-poil : si Titus semble mériter des éloges pour l'arc « joli », le pape – véritable empereur – devrait être traité comme un autre Titus et ne pas recevoir de louanges de la part des Juifs.<sup>656</sup> L'époque de Titus est actualisée dans le présent chrétien. Nous voyons ici que l'anachronisme est une variante possible de parodie par recontextualisation, complément de l'inversion des rôles entre pape et empereur. Si Titus alias Vespasien ouvre une période de paix et de prospérité pour l'empire romain, la destruction du Temple à Jérusalem en l'an 70

<sup>655</sup> La citation de Sade contient deux fautes : au lieu de « pas tranquille », il faudrait lire « pied tranquille », et au lieu de « trône », que Sade répète dans le dernier vers, il faudrait lire « sceptre ». Voir les vers 180-186 in Voltaire, *La Henriade*, éd. par O. R. Taylor, *Œuvres complètes de Voltaire*, 2, Genève, Institut et musée Voltaire – Les Délices, 1970, p. 449. Contrairement à Lely et Daumas (*OC-Tdf* XVI, 191), Maurice Lever ne donne l'épigraphe que dans une note à la fin du carnet manuscrit : il est cependant évident que Sade le destinait à figurer au début du chapitre en question.

<sup>656</sup> Dans la première édition du *Voyage*, soignée par Lely et Daumas, il est précisé que le pape est un « Romain » : « chante des hymnes en l'honneur du pape, un Romain [...] » (*OC-Tdf* XVI, 315). Cette variante souligne que le pape partage sa principale caractéristique, celle d'être un Romain, avec l'empereur Titus. Cela renforce l'idée que le pape est aussi empereur.

ne peut constituer qu'un malheur pour les Juifs. La recontextualisation et la remotivation sadiennes constituent sans doute une vision biaisée de l'histoire. Il n'en reste pas moins que certains faits sont respectés : il est bien vrai que les papes, tout comme Titus, siégèrent la plupart du temps dans une même ville, Rome, et que c'est l'empereur romain Constantin qui institua le christianisme comme religion officielle.

Plus rien d'historique par contre quand Sade, à l'église bénédictine « Sainte-Croix-de-Jérusalem », dans le jardin de laquelle se trouvait un « temple de Vénus », affirme que ce temple est « assez bien placé dans un jardin de Bénédictins ! » (*Vdl*, 96). – Le lien entre la sainte croix et Vénus ne relève que de l'association du voyageur : une idée qui annonce le Sade tardif des textes licencieux, où tout monastère prend la forme d'un lupanar et entre ainsi, en effet, dans le domaine de Vénus. Depuis la *Vénus dans le cloître* publiée anonymement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle,<sup>657</sup> et le best-seller du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'*Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*,<sup>658</sup> le cloître était devenu un *topos* des ouvrages obscènes en France, hérité de la littérature italienne. La plaisanterie sadienne sur cette autre Vénus, présente dans le cloître sous forme de statue, constitue une parodie par inversion. Elle est déclenchée par le *tertium comparationis* d'une retraite secrète : le lieu sacré et secret d'une chasteté pieuse devient un sacré lieu de débauches secrètes.

Rien ne tombe du ciel de l'imagination dans la parodie : pour arbitraires et humoristiques que soient les rapprochements entre paganisme et christianisme, il y a toujours des faits historiques attestés, documentés, ou des hypotextes qui les motivent par un détour. C'est ce que nous voyons lorsque notre voyageur décrit « l'église de Saint-Alexis, bâtie sur l'emplacement du temple d'Hercule » et qu'il passe à « L'église de Notre-Dame-du-Priorat, près de là et également sur l'Aventin, [...] située sur l'emplacement du temple de la Bonne Déesse » (*Vdl*, 113). Si l'équivalence entre Notre-Dame et la « Bonne Déesse » va de soi, celle entre saint Alexis et Hercule ne convainc pas, car Sade raconte que le saint vécut pendant dix-sept ans « couché sous un escalier », période pendant laquelle un Hercule aurait tué beaucoup de monstres...<sup>659</sup> Mais le fait avéré d'un rapport analogique dans un cas est pris comme appel à la construction d'une analogie dans l'autre. C'est ce que souligne le parallélisme suivant : « Vous m'avouerez [...] que chaque chose est à sa place, et qu'il est tout simple qu'on ait placé des moines au temple d'Hercule et des chevaliers de Malte dans celui de la déesse du mystère des femmes ! » (*Vdl*, 113).

<sup>657</sup> *Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise*, pp. 289-392 et la notice, pp. 291 s. in *L'Enfer de la bibliothèque nationale, 7, Œuvres érotiques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1988. Voir aussi l'imaginaire érotique du monastère dans le premier des *Ragionamenti* de l'Arétin.

<sup>658</sup> *L'Enfer de la bibliothèque nationale, 3, Œuvres érotiques du XVIII<sup>e</sup> siècle I*, Paris, Fayard, 1985. L'histoire de Dom Bougre eut un tel succès à partir des années 1740, qu'on lui donna des continuations dans celles de sa sœur et de sa nièce.

<sup>659</sup> Cette réflexion reste implicite dans le texte, mais dans *La Nouvelle Justine*, Hercule est opposé à un autre héros judéo-chrétien, le prophète Jonas. C'est Bressac qui disserte : « L'histoire de votre Jonas, enfermé trois jours dans le ventre d'une baleine, n'est-elle pas tout aussi dégoûtante ? n'est-elle pas visiblement copiée d'après celle d'Hercule, également captif dans les flancs d'une pareille bête ; mais qui, plus adroit que votre prophète, eut l'esprit de manger sur le grill le foie de la baleine ? » (*Œ II*, 486).

Sade établit donc un double contraste en plaçant des preux « chevaliers » dans un haut lieu du sexe faible et, par compensation, de peu combatifs « moines » dans le temple dédié au valeureux Hercule. Prise isolément, chacune des deux églises semble carnavaliser le temple païen. Dans leur ensemble, les deux contrastes s'annulent grâce au chiasme ; et le christianisme, variante carnavalesque dans certains cas, redevient la copie conforme du paganisme comme le veut Sade à la suite de Meslier et du baron d'Holbach. Deux faits historiques, la présence de chevaliers et de moines, ne se rapportent plus aux contextes historiques qui leur sont propres : dans le chassé-croisé d'une double décontextualisation et recontextualisation, le fait historique des chevaliers devient significatif pour saint Alexis, successeur d'Hercule, et les moines sont rapportés à la Bonne Déesse par l'intermédiaire de la Sainte Vierge. Le chassé-croisé se double d'un anachronisme, car les églises, à la fin de la citation reproduite, ne portent plus leurs noms chrétiens, mais ceux païens, ce qui renforce l'effet parodique de la recontextualisation par une inversion.

La parodie est difficile à interpréter sans connaître les connotations axiologiques de certains discours, certains hypotextes, à une époque. Dans l'hypothèse d'une équivalence axiologique entre deux discours, il est impossible de rabaisser l'un sans rabaisser l'autre. Lorsque par contre l'équivalence est niée comme le fait le discours chrétien officiel par rapport au paganisme, l'inversion consisterait à conférer une valeur de supériorité au paganisme. Il semble tout d'abord que, dans l'esprit de Spinoza, le marquis fait une critique universelle de la croyance aux miracles, qu'il n'en excepte donc pas le paganisme :

« Sainte-Marie-Egyptienne, [...] est bâtie au même emplacement que le temple de la Fortune Virile, qu'érigea Servius Tullius, sixième roi de Rome. [...] Tite-Live assure que, lorsque ce temple fut brûlé, la statue de la déesse qui n'était que de bois, fut conservée par un miracle. Preuve certaine [...] que la superstition fut de tous les temps et que l'homme, avide de mensonges, chercha sans cesse à en repaître son imagination. Ces grands hommes avaient leurs faiblesses, comme nous,

*Et le beau cygne de Lédas  
Vaut bien le pigeon de Marie !*

Ce fut dans les tout premiers temps de l'Eglise que ce monument changea de forme ou, pour mieux dire, d'idole.» (*Vdl*, 117)

En analysant bien les deux vers inclus dans ce passage, nous verrons que christianisme et paganisme ne sont pas blanc bonnet, bonnet blanc. En suivant la trace de l'association Lédas-Marie, nous verrons que le paganisme est supérieur aux yeux du déiste et aux yeux de l'athée, et que nous sommes bien en présence d'une inversion. Le couplet paraît d'abord dans un des neuf manuscrits du *Testament* de l'abbé Meslier, édité pour la première fois par Voltaire en 1762.<sup>660</sup> En le reprenant

<sup>660</sup> Voir Voltaire, *Testament de Jean Meslier, op. cit., Œuvres complètes, op. cit.*, p. 13 pour l'histoire du texte et p. 18 pour le texte du couplet que voici : « Qu'une colombe à tire d'aile / Ait obombré une pucelle / Ce sont contes bredi bredas / On en dit autant en Lydie / Et le beau cygne de Lédas / Vaut le pigeon de Marie ».

dans son *Sottisier*,<sup>661</sup> Voltaire l'attribue à un auteur de *Chansons libertines*, le baron Claude Chauvigny de Blot-l'Eglise. Chauvigny signa plusieurs mazarinades pendant la Fronde, ce que Voltaire évoque dans *Le Siècle de Louis XIV*.<sup>662</sup> Comme le dit Hubert Carrier, Blot figurait parmi les chansonniers les plus célèbres et les plus dissolus de l'époque,<sup>663</sup> ce qui a sans doute favorisé l'attribution. Nous préférons attribuer le texte à Claude Le Petit, un poète mort sur le bûcher, dont l'ami Jean Rou dit, dans ses mémoires, qu'il faisait des « railleries mal entendues [...] de la Vierge et des saints ».<sup>664</sup>

Nous retrouvons ses vers dans les éditions publiées entre 1768 et 1793 du *Traité des trois imposteurs*, que Sade possédait dès avant son départ pour l'Italie.<sup>665</sup> Le voici dans un chapitre intitulé « De Jesus-Christ », consacré à l'incarnation miraculeuse du Christ dans la Vierge Marie par l'action du Saint-Esprit :

Qu'un beau pigeon à tire d'aile  
Vienne obombrer une Pucelle,  
Rien n'est surprenant en cela  
L'on en vit autant en Lydie  
Et le beau cygne de Léda  
Vaut bien le Pigeon de Marie.<sup>666</sup>

Le pigeon ici, c'est-à-dire la colombe, figure le Saint-Esprit. Rappelons que dans le mythe, c'est sous la forme d'un cygne que Jupiter connaît Léda, lui faisant des enfants charnellement, non pas spirituellement.

L'équivalence entre pigeon et cygne, Léda et Marie, a été exploitée par les philosophes matérialistes et déistes ; Voltaire par exemple la prend à son compte dans l'article « Généalogie » de ses *Questions sur l'Encyclopédie* :

« On n'ignore pas que le jésuite Sanchez a sérieusement agité la question si la vierge Marie a fourni de la semence dans l'incarnation du Christ, et qu'il s'est décidé pour l'affirmative d'après d'autres théologiens; mais ces écarts d'une imagination licencieuse doivent être mis au rang de l'opinion de l'Arétin, qui y fait intervenir le

<sup>661</sup> *Le Sottisier de Voltaire publié pour la première fois, d'après une copie authentique faite sur le manuscrit autographe conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, avec une préface par Léouzon Le Duc*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1880. Le *Sottisier* fut compris dans le onzième volume des *Mélanges* de Voltaire, le tome 32 de l'édition des *Œuvres complètes de Voltaire* par Moland, Paris, Garnier, 1883.

<sup>662</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1966, chap.. V, p. 78.

<sup>663</sup> Hubert Carrier, *Les Muses guerrières. Les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 176.

<sup>664</sup> Claude Le Petit, *Les Œuvres libertines, op. cit.*, p. XXXVIII. Pour l'attribution du poème, voir Alain Schorderet, « La colombe de Marie et le cygne de Léda. Voltaire, l'Arétin et Claude Le Petit » pp. 67-100 in *La Lettre clandestine 17* (2008).

<sup>665</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 680.

<sup>666</sup> *Traktat über die drei Betrüger. Traité des trois imposteurs*, éd. par Winfried Schröder, Hamburg, Meiner, 1994, chap. III, § 12, p. 74, variante a).

Saint-Esprit, sous la forme d'un pigeon, comme la fable dit que Jupiter changé en cygne avait visité Lédä [...]. »<sup>667</sup>

Comme le dit Voltaire, la comparaison se trouve en effet dans les *Tre libri dell'umanità di Cristo* de Pietro Aretino, publiés à Venise en 1535.<sup>668</sup> Mais l'Arétin ne fait qu'insinuer : dans le premier chapitre de son livre, on ne sait si c'est l'ange Gabriel ou le Saint-Esprit qui figure en « oiseau céleste » et « étend les ailes et commence son battement ». <sup>669</sup> Tandis qu'il s'agit d'un « beau cygne » dans le couplet, et que Voltaire ne nie pas la noblesse de cet oiseau, la substitution de la colombe à un pigeon tranche clairement la question de la supériorité : il s'agit d'une image dépréciative pour le christianisme. Ennemi juré de toute fable en tant qu'historien, Voltaire en est amené à chanter l'éloge du de la fable païenne :

- Admirables tableaux! séduisante magie !  
Qu'Hésiode me plaît dans sa théologie
- 30    Quand il me peint l'Amour débrouillant le chaos,  
S'élançant dans les airs, et planant sur les flots !  
Vantez-nous maintenant, bienheureux légendaires,  
Le porc de saint Antoine et le chien de saint Roch,  
          Vos reliques, vos scapulaires,
- 35    Et la guimpe d'Ursule, et la crasse du froc ;  
Mettez *la Fleur des saints* à côté d'un Homère :  
Il ment, mais en grand homme ; il ment, mais il sait plaire ;  
          Sottement vous avez menti ;  
          Par lui l'esprit humain s'éclaire ;
- 40    Et, si l'on vous croyait, il serait abruti.  
On chérira toujours les erreurs de la Grèce ;  
          Toujours Ovide charmera.  
Si nos peuples nouveaux sont chrétiens à la messe,  
          Ils sont païens à l'Opéra.
- 45    L'almanach est païen, nous comptons nos journées  
Par le seul nom des dieux que Rome avait connus ;  
C'est Mars et Jupiter, c'est Saturne et Vénus,  
Qui président au temps, qui font nos destinées.<sup>670</sup>

<sup>667</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. V, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. LV, Paris, Delangle frères, 1825, pp. 316 s. Voir également l'article « Incubes », *Dictionnaire philosophique*, t. VI, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. LVI, p. 184 : « les dieux se déguisaient fort souvent pour venir à bout de nos filles, tantôt en aigle, tantôt en pigeon ou en cygne [...] ». A ce que nous sachions, aucun dieu païen ne se déguisa en pigeon ; en fait, l'alternative « pigeon » ou « cygne » ne sert qu'à mettre sur le même plan Marie et Lédä, une nouvelle fois.

<sup>668</sup> *Tre libri dell'umanità di Cristo di M. Pietro Aretino*, Venise, Marcolini, 1535. Ensuite, republié à cinq reprises entre 1538 et 1547 sous le titre de *Quattro libri dell'umanità di Cristo*.

<sup>669</sup> Au début du deuxième chapitre, Arétin nous raconte la nativité et compare Josèphe et Marie à une colombe et un cygne. Nous consultons une version française modernisée de la traduction contemporaine de Jean de Vauzelles : Pietro Aretino, *Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, éd. par Elsa Kammerer, éditions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004, pp. 19 et 21.

<sup>670</sup> Voltaire, *Poésies*, t. I, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XV, Paris, Delangle frères, 1828, p. 380, vers 28-48.

En matière de peinture, Sade ne partage l'avis de Voltaire qu'en partie. Son *Voyage d'Italie* se montre favorable à la peinture et à l'architecture religieuse chrétiennes, à condition qu'elles ne datent pas de l'époque du Moyen Âge, caractérisée par le terme dépréciatif « gothique ».<sup>671</sup> L'association du Moyen Âge avec une période « gothique » obscure constitue d'ailleurs un thème humaniste classique depuis Rabelais.<sup>672</sup> Sur le plan moral, le marquis se montre par contre unanime avec Voltaire. Car le philosophe de Ferney opère déjà une espèce d'inversion en rejetant l'immoralité reprochée à la religion païenne sur le christianisme. Voltaire excuse Léda et le cygne dans l'article « Religion » du premier *Dictionnaire philosophique* :

« On a dit que la religion des gentils était absurde en plusieurs points, contradictoire, pernicieuse; mais ne lui a-t-on pas imputé plus de mal qu'elle n'en a fait, et plus de sottises qu'elle n'en a prêchées ? [...] qu'on me montre dans toute l'antiquité un temple dédié à Léda couchant avec un cygne ou avec un taureau. Y a-t-il eu un sermon prêché dans Athènes ou dans Rome pour encourager les filles à faire des enfants avec les cygnes de leur basse-cour ? Les fables recueillies et ornées par Ovide sont-elles la religion ? ne ressemblent-elles pas à notre Légende dorée, à notre Fleur des saints ? »<sup>673</sup>

Adoptant un procédé parodique que Sade n'ignore pas, Voltaire lit à la lettre l'allégorie de la colombe dans l'immaculée conception, en soulignant que les païens ne firent jamais un dogme des accouplements entre humains et divinités. En outre, le cygne, le correspondant païen du symbole chrétien de la colombe, est placé ici dans une « basse-cour », ce qui renvoie en fait à des animaux domestiques sans prestige. Nous pouvons donc conclure que le « beau cygne de Léda », grâce à sa beauté, prend nettement le dessus sur la colombe transformée en pigeon banal, voire en simple volaille de « basse-cour ». Dans la chanson, l'expression « vaut bien » a plutôt le sens de « vaut plus que ».

Quant à Sade, s'il n'y a aucun doute pour lui que le christianisme copie la fable païenne, il insiste qu'il la copie mal : « Sainte Marie dite de la Lumière a aujourd'hui remplacé la déesse Vesta ou le dieu du Soleil, et il semble qu'en tout, même dans les noms, la superstition chrétienne se soit attachée à être toujours une mauvaise copie de l'idolâtrie païenne » (*Vdl*, 116). Et Sade revient à la charge : la supériorité du paganisme serait telle que son imitation deviendrait incontournable dans l'art chrétien, comme dans les fresques de « Saint-Paul-Maggiore », admirables par leur imaginaire puisé dans la fable païenne :

« On y voit le char du Soleil traîné par les chevaux d'Apollon, idée qui ne convenait guère qu'à un temple de païens et qui prouve que cette religion, mille fois plus fertile

<sup>671</sup> Voir par exemple le jugement défavorable des tombeaux, des reliefs et de la chaire « gothiques » dans l'église « Sainte-Claire » à Naples (*Vdl*, 201).

<sup>672</sup> Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1994, chap. VIII, p. 243 : « Le temps estoit encores tenebreux et sentant l'infelicité et calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne littérature. »

<sup>673</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. II, éd. par Christiane Mervaud, *Œuvres complètes*, op. cit., 36, pp. 484 s. (sixième question).



et plus ingénieuse que la nôtre, est obligée de nous fournir encore aujourd'hui des idées lorsque nous voulons rendre une belle allégorie. » (*Vdl*, 205)

Si, comme nous l'avons dit, la peinture chrétienne moderne ne laisse pas toujours indifférent le marquis, la transformation du Panthéon en église le scandalise viscéralement :

« c'est ici où le cœur se fend, où les larmes coulent malgré soi, lorsqu'on voit ce fameux temple de tous les dieux, cet admirable Panthéon, chef-d'œuvre du beau siècle d'Auguste et contenant les plus belles statues du monde, aujourd'hui changé en une malheureuse église nue et dépouillée, et dans laquelle la mesquinerie de la superstition moderne ne dédommage pas, il s'en faut, de la magnificence évanouie de l'ancienne. » (*Vdl*, 111)

Imitant Voltaire qui se pince le nez devant le « porc de Saint-Antoine » ou la « basse-cour » de l'article « Religion », Sade s'indigne de l'intrusion, dans les vestiges de l'empire romain, du monde rural et compare les « madones » dans les temples à des « fumiers » :

« On gémit en voyant ou des Madones ou des fumiers remplir ces monuments précieux. Divinités des Marius et des Césars, qu'êtes-vous devenues ? On ose brûler sur vos autels l'encens qui n'était dû qu'à vous, et le culte de Marie, qui fait des poltrons et des moines, remplace bien mal celui des Minerve et des Vénus, qui faisait des soldats et des héros ! » (*Vdl*, 94)

Sade fait ici encore flèche de tout bois : d'une part, en remplaçant un sanctuaire de Mars « par celui d'une femme », l'église Sainte-Martine,<sup>674</sup> le christianisme paraît inférieur car efféminé ; d'autre part, cela n'empêche pas qu'une femme, même Vénus, soit associée à la valeur mâle de la guerre. Un quart de siècle après son voyage, Sade fera s'exclamer ainsi la protagoniste de *l'Histoire de Juliette* : « Avec quel étonnement et quel mépris je vais voir les statues de Pierre et de Marie, sur les autels de Bellone et de Vénus ! » (*Œ* III, 768). Bellone, sœur de Mars, « lui préparait son char & ses chevaux », <sup>675</sup> elle le servait donc comme saint Pierre servait Marie.<sup>676</sup> Le choix de Bellone au lieu de Mars renforce ici l'effet parodique par l'association d'une femme avec saint Pierre, qui se trouve à la même position dans le parallélisme de la phrase. Prenant le contre-pied des affirmations désobligeantes pour la femme à l'égard de Sainte-Martine dans le *Voyage d'Italie*, Sade se corrige donc dans *l'Histoire de Juliette* : une visée misandrique que le narrateur y avoue explicitement

<sup>674</sup> « L'église de Sainte-Martine, bâtie sur l'emplacement du temple de Mars, situé au Forum Romanum, aujourd'hui Campo Vaccino. Après avoir dégradé la place par un nom aussi ridicule, rien ne devait plus étonner, et le sanctuaire du dieu de la Guerre pouvait être remplacé par celui d'une femme. » (*Vdl*, 136).

<sup>675</sup> Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable*, op. cit., p. 83.

<sup>676</sup> Dans l'épigraphe de *La Henriade* citée plus haut, « Bellone » était déjà associée à Mars. Il est possible que Sade s'en souvienne ici. L'association entre Bellone et Mars apparaît aussi dans « La double épreuve », deuxième nouvelle des *Crimes de l'amour* : « tous les guerriers des quatre coins du monde semblent s'être réunis dans cette plaine pour s'immortaliser sous les yeux de Bellone et de Mars » (*CdA* b 91 ; *OC* X, 137).

(*Œ* III, 618) peut s'expliquer par la volonté de l'auteur de créer des échos auto-parodiques dans son œuvre.

Le *topos* qui lie amour et guerre est aussi exploité par Dolmancé pour plaindre la fin du paganisme dans *La Philosophie dans le boudoir* : « Bientôt les autels de Vénus et de Mars sont changés en ceux de Jésus et Marie [...] » (*Œ* III, 31). Bien sûr, le rapprochement parodie le lien entre Jésus et Marie, dont l'amour maternel et filial est placé sur le plan de l'amour physique. Dans les deux cas, l'amour reste pour ainsi dire dans la famille, Mars étant lui-même de la parenté de Vénus. L'intervention du « pigeon » ou de la colombe, c'est-à-dire du Saint-Esprit, fait de Marie une femme adultère. Sade ne manque pas de l'insinuer lorsque, au cours de son voyage, il contemple une sainte famille de Carlo Maratta à Rome : il plaisante sur l'impuissance de Josèphe, et suggère que le tour que la soi-disant vierge « fit n'était pas celui d'un enfant » (*Vdl*, 107). Le voyageur renchérit devant un bas-relief de Guidi :

« on voit le bon saint Joseph en contemplation du petit Jésus que Marie tient sur ses genoux. Il le regarde avec une complaisance des mieux caractérisées, mais on lit dans ses yeux, au travers de cette complaisance, qu'il dit à la Vierge : 'Convenez, chère épouse, que ce n'est pas là mon ouvrage'. » (*Vdl*, 87)

C'est une vieille plaisanterie. Dans son *Dictionnaire*, Pierre Bayle s'indigne déjà contre un certain « Carthagena », docteur en théologie, qui voyait saint Josèphe en martyr de la jalousie : une jalousie « qui lui déchiroit le cœur, quand il s'apercevoit de jour en jour de la grossesse de son épouse ». Et Bayle de s'interroger : « A quoi n'expose-t-on point nos mystères ? Quelle porte n'ouvre-t-on point aux railleries profanes [...] ? » – Un « Professeur de Louvain » ne tarda pas à l'ouvrir :

« en expliquant le trouble de St. Joseph, & voulant rendre raison pourquoy il avoit pensé de quitter la Sainte Vierge, [il] dit que ce fut à cause que ce Grand Saint eut peur de passer pour C..., *timebat vocari C...*, la pudeur m'empesche de dire ce qu'il n'a pas rougi de nommer en pleine classe. »<sup>677</sup>

Sade franchit un pas supplémentaire dans *La Philosophie dans le boudoir*, où il invective la vierge en l'appelant « impudique Marie » (*Œ* III, 114).<sup>678</sup>

Ce même passage doit se lire *in extenso*, car il développe avec le plus grand détail la théorie de la supériorité du paganisme du point de vue moral et esthétique :

« puisque nous croyons un culte nécessaire, imitons celui des Romains ; les actions, les passions, les héros, voilà quels en étaient les respectables objets ; de telles idoles élevaient l'âme, elles l'électrisaient ; elles faisaient plus, elles lui communiquaient les vertus de l'être respecté ; l'adorateur de Minerve voulait être prudent. Le courage était dans le cœur de celui qu'on voyait aux pieds de Mars. Pas un seul dieu de ces grands hommes n'était privé d'énergie ; tous faisaient passer le feu dont ils étaient

<sup>677</sup> Note C à l'article « Carthagena » in Bayle, *Dictionnaire historique*, op. cit., t. II, p. 67.

<sup>678</sup> Voir les allusions à l'adultère dans l'article « Messie » du *Dictionnaire philosophique*, où Voltaire parle par figures interposées de « commerce impur » et « naissance [...] impure » (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. II, éd. par Christiane Mervaud, *Œuvres complètes*, op. cit., 36, p. 361, lignes 165 et 171 s.).

eux-mêmes embrasés dans l'âme de celui qui les vénérât, et comme on avait l'espoir d'être adoré soi-même un jour, on aspirait à devenir au moins aussi grand que celui qu'on prenait pour modèle. Mais que trouvons-nous au contraire dans les vains dieux du christianisme, que vous offre, je le demande, cette imbécile religion ? Le plat imposteur de Nazareth vous fait-il naître quelques grandes idées ? sa sale et dégoûtante mère, l'impudique Marie, vous inspire-t-elle quelques vertus ? et trouvez-vous dans les saints dont est garni son Élysée quelque modèle de grandeur, ou d'héroïsme ou de vertus ? Il est si vrai que cette stupide religion ne prête rien aux grandes idées, qu'aucun artiste ne peut en employer les attributs dans les monuments qu'il élève ; à Rome même la plupart des embellissements ou des ornements du palais des papes ont leurs modèles dans le paganisme, et tant que le monde subsistera, lui seul échauffera la verve des grands hommes. » (Œ III, 114)

En bas de page, le pamphlétaire ajoute la note suivante :

« Si quelqu'un examine attentivement cette religion, il trouvera que les impiétés dont elle est remplie viennent en partie de la férocité et de l'innocence des Juifs, et en partie de l'indifférence et de la confusion des gentils ; au lieu de s'approprier ce que les peuples de l'antiquité pouvaient avoir de bon, les chrétiens paraissent n'avoir formé leur religion que du mélange des vices qu'ils ont rencontrés partout. »

Cette note est impossible à comprendre si l'on ne saisit pas sa nature parodique. Cette théorie postulant la dépravation du christianisme n'est que l'inversion de l'apologétique chrétienne, contre laquelle Sade retourne les reproches d'immoralité traditionnellement adressés au paganisme. Bayle, par exemple, ne cache pas, dans son *Dictionnaire*, l'opinion des « Peres de l'Eglise » concernant la « fausseté de la Religion Paienne », pour lesquels « ce Système étoit fort propre à corrompre les bonnes mœurs. »<sup>679</sup> Mais il se montre aussi personnellement choqué devant un phénomène comme la prostitution sacrée qu'on pratiquait dans le « Temple de Venus » à Babylone : « Qui pourroit assez déplorer la monstrueuse alliance qui se faisoit dans le Paganisme entre le culte des Dieux, & les passions les plus sales ? »<sup>680</sup> Mais Bayle se situe à un tournant : dans son célèbre souci d'équité, il remarque des exceptions de grande vertu dans le paganisme, comme par exemple chez « Amphiaraüs », compagnon des argonautes.<sup>681</sup> Et lorsque Bayle accuse Jupiter de sa pédérastie, il renvoie à l'article « Ganymède » où il prend le contrepied en affirmant que le dieu suprême des païens n'enleva pas personnellement le jeune échanton, que toute l'histoire de pédérastie n'était qu'un malentendu et le produit de la mauvaise foi de poètes satiriques.<sup>682</sup> Par le détour d'une note, Bayle pousse plus loin son apologie :

« Mais pour rien dissimuler, il faut dire à la gloire des Paiens, qu'ils n'ont point vécu selon leurs principes [sc. de leurs dieux]. Il est vrai que la corruption des mœurs a été

<sup>679</sup> Bayle, *Dictionnaire historique*, op. cit., t. II, p. 902.

<sup>680</sup> *Ibid.*, t. I, p. 415, note C.

<sup>681</sup> Article « Amphiaraüs », *ibid.*, t. I, p. 196.

<sup>682</sup> Homère remarquerait « qu'aucun motif d'impureté » n'a « donné lieu à l'enlèvement de Ganymede. [...] Cela ne désigne aucune lascivité. » Selon Bayle, Platon et Sénèque ne croyaient pas à la pédérastie de Jupiter non plus (article « Ganymede », *ibid.*, t. II, pp. 528 s., note B).

extrême dans le Paganisme ; mais il s'y est trouvé beaucoup de gens qui n'ont point suivi l'exemple de leurs faux Dieux, & qui ont préféré les idées de l'honnête à une si grande autorité. Ce qu'il y a d'étrange, c'est que les Chrétiens, dont le Système est si pur, ne cèdent presque en rien aux Gentils par rapport au vice. C'est un abus que de croire que les mœurs d'une Religion répondent aux dogmes de la Confession de Foi. »<sup>683</sup>

Il est tout naturel de penser à la suite de Bayle qu'étant vicieux, les chrétiens, eu égard à leur système « pur », se rendent plus coupables que les païens qui, au vu de leur religion permissive, semblent plus vertueux lorsqu'ils renoncent au vice.

Quant à la déchéance du christianisme, Sade l'impute tout d'abord à la « férocité » des Juifs et à leur « innocence », c'est-à-dire leur intolérance et leur sottise crétule,<sup>684</sup> des composantes typiques de tout fanatisme. Il ne faut pas prendre Sade à la lettre : nous sommes au deuxième degré. L'argument du fanatisme ne pouvait pas viser les juifs, mais bien au contraire leurs principaux bourreaux, les chrétiens : il suffit de rappeler l'article « Fanatisme » du *Dictionnaire philosophique* et des *Questions sur l'Encyclopédie*, où Voltaire cite des douzaines de fanatiques, tous chrétiens.<sup>685</sup> En ce qui concerne la crédulité, Voltaire rappelle encore un chrétien, Polyeucte, le converti de la tragédie de Corneille qui brûlait les idoles païennes. Favorable à ceux qui croyaient aux idoles que ce martyr renversait, le polémiste de Ferney le traite de « sot ».<sup>686</sup> Le texte de Sade est un monde à l'envers : nous savons que les païens, bien loin d'être « gentils », persécutèrent les chrétiens, sans être ni confus ni confondus. D'ailleurs, le latinisme rare et valorisant « gentils », comme synonyme du terme plus récent et dépréciatif de « païens », marque clairement la faveur du paganisme aux yeux du narrateur.<sup>687</sup> Le monde à l'envers existe aussi dans le calembour réunissant deux sens de « gentil », l'un synonyme de « païen », l'autre désignant une qualité morale, la « gentillesse ». Ce procédé s'applique aussi à l'« innocence » des juifs, qui serait non plus sottise, mais au contraire un synonyme de cette gentillesse morale, c'est-à-dire le contraire de leur présumée « férocité ». Le raisonnement de la note est tellement tordu qu'il est impossible de ne pas y voir une ironie.

<sup>683</sup> *Ibid.*, t. II, p. 902, note D.

<sup>684</sup> Traduction par « sottise » dans une note de Michel Delon (Œ III, 1330, note 2).

<sup>685</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. II, éd. par Christiane Mervaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, 36, pp. 105-111. Et pour la version des *Questions sur l'Encyclopédie*, voir les notes 140-142 in Voltaire, *Dictionnaire philosophique, op. cit.*, éd. par Raymond Naves et Julien Benda, pp. 534-538.

<sup>686</sup> Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, t. II, éd. par Christiane Mervaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, 36, pp. 106 s., lignes 112-114.

<sup>687</sup> Selon l'étymologie donnée par le *Trésor de la langue française, op. cit.*, consulté en ligne : « Le terme [sc. païen], évinçant *gentiles*, fut adopté par le style législatif au début du V<sup>e</sup> s., époque où la législation elle-même était devenue défavorable aux païens. » Il est probable que « gentils » au sens de « païen » constitue un *hapax* dans l'œuvre de Sade, choix d'autant plus significatif que sur la même page figure le mot « païen » (Œ III, 114).

Selon le long extrait de *La Philosophie dans le boudoir* qui appelle la note, les dieux païens n'inspiraient pas seulement la vertu, contrairement à Jésus et Marie,<sup>688</sup> mais fournissaient aussi des sujets précieux à l'art ; cette idée reprend à la lettre les réflexions que Sade fait vingt ans plus tôt dans le *Voyage d'Italie*.<sup>689</sup> A l'orée de sa carrière d'homme de lettres, tout Sade est déjà là. Reprenons une distance et résumons le parcours qui nous a conduit de l'idée d'une équivalence entre paganisme et christianisme à l'idée d'une supériorité du premier sur le dernier. – L'intérêt de cette recherche, nous semble-t-il, réside dans la possibilité de saisir sur le mode de la parodie le rapport historique entre paganisme et christianisme, illustré par le voyageur Sade. Dans la mesure où la parodie rabaisse et supprime mais confirme et reprend des éléments, cela ressemble d'une manière tout à fait intuitive à l'hypothèse de Meslier et d'Holbach du rapiéçage de la nouvelle religion avec des éléments d'une ancienne. En ce qui concerne le point de vue axiologique, l'univers chrétien considéré comme supérieur traditionnellement peut être rabaisé et mis à pied d'égalité avec l'univers païen, mais celui-ci peut aussi prendre le dessus sur le premier, et nous avons une inversion. Comme le montre le tableau suivant, le rapport traditionnel qui présente le passage au christianisme comme un progrès, une transition du négatif au positif, peut être parodié de deux manières. Chaque procédé de la parodie correspond en outre à une vision de l'histoire, celle chrétienne d'un progrès pouvant s'inverser en l'idée opposée d'une décadence lorsque le paganisme est considéré comme supérieur.

Le premier hypertexte se contente de nier le progrès en postulant un passage du même au même. Deux classes de procédés parodiques rendent alors compte de cette permanence jugée de manière défavorable : premièrement, des éléments chrétiens peuvent être présentés de manière réductrice et grossière, comme imitations surconventionnelles et littérales des croyances païennes. Nous avons montré que l'immaculée conception est réinterprétée comme engendrement physique selon l'exemple de Léda et Jupiter. Deuxièmement, il est possible de recontextualiser des éléments païens à rebrousse-poil dans un contexte chrétien : il s'agit alors d'un anachronisme. Les deux procédés, réduction caricaturale et anachronisme s'accompagnent souvent : nous les avons vus dans les églises décrites comme temples, dans les cas du pape pris pour un empereur et dans le cas des bénédictins adorateurs de Vénus.

Comme le montre le deuxième hypertexte dans le tableau, la parodie peut aussi créer un monde à l'envers, en invertissant la hiérarchie des valeurs traditionnelle. Il n'y a plus de permanence, et l'idée de progrès est supplantée par celle d'une perte. Nous avons montré que sous certains aspects, le cygne de Léda prenait le dessus sur le pigeon de Marie, et Hercule se montrait plus valeureux que saint Alexis, et Mars avec Bellone plus puissants que saint Pierre.

<sup>688</sup> Selon une note de Michel Delon, Sade s'inspire ici d'Helvétius (*Œ* III, 1330, note 1).

<sup>689</sup> Tout porte à croire que *La Philosophie dans le boudoir* fut en effet publiée en 1775 selon Jean Deprun (*Œ* III, 1265 et 1281).



monde païen, voire animiste, dans la religion ou le folklore de l'Occident. Sade réussit à son tour à dégager des structures profondes de l'hypotexte chrétien et du discours religieux en général, en le récrivant sur le mode varié de la parodie. La parodie a donc une fonction heuristique : elle peut dévoiler des ressemblances de forme ou de fond, dans les détails ou dans les structures profondes, entre deux systèmes de croyances.

## 5.7 Bilan : la parodie entre les Anciens et les Modernes

Quel enseignement devons-nous tirer de notre parcours à travers le fonds culturel mythologique que l'Antiquité nous a légué, de la parodie de la fable païenne chez Sade ? Le marquis se joint-il au parti des Anciens pour chanter la supériorité d'Homère sur les Modernes ? Le paganisme est-il finalement à préférer au christianisme ou doit-il être dépassé au même titre que le christianisme ? Sade se veut-il chantre visionnaire des Lumières les plus avancées pour évacuer toute fable ? Dépasse-t-il au contraire les Lumières elles-mêmes par un retour en arrière cynique ? Réactualise-t-il, ce faisant, la norme des règles classiques ou prépare-t-il le champ à la modernité des romantiques ? – Nous avons déjà fourni quelques éléments de réponse dans ce qui précède. Nous ne trancherons pas ici, de crainte de suivre la critique sadienne souvent trop catégorique : nous avons compris, en fait, que ces alternatives ne s'excluent pas, que du point de vue du procédé double de la parodie, elles s'impliquent même réciproquement. C'est ainsi que sous l'angle de la parodie, au seuil séparant deux époques, Sade devient un auteur aussi significatif que Rousseau ou Diderot, qui marquent le passage de l'âge classique à celui romantique.

Il faudrait, en tout cas, distinguer le plan esthétique du plan idéologique. D'un côté, du point de vue de la langue et des procédés littéraires, Sade reste un classique. Il ne possède pas le génie d'un Diderot qui, avec *Jacques le fataliste* et son drame bourgeois, a explosé le carcan du roman et les règles du théâtre léguées par la tradition. Bien au contraire, Sade colle d'une part de près aux stéréotypes et clichés, il ne les surpasse que de manière surconventionnelle par la caricature, en exagérant les règles de la tradition classique. Et d'autre part, dans certaines œuvres, il s'agit de créer un contraste entre ce langage et le caractère bas de ce qu'il exprime. Nous sommes donc en présence d'un pastiche ou d'une charge dans le genre des poèmes héroï-comiques : des motifs bas, quotidiens, voire sales, s'élèvent à la dignité du style épique. Nous avons vu Sade narrer des orgies dégoûtantes dans un ton solennel, truffé de quelques épithétismes homériques. Sade déconstruit comme Diderot, mais par des moyens en partie opposés. Dans *Jacques le fataliste*, la déconstruction transgressive des formes s'affiche au premier plan. Conformément

---

*dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*, London, The Warburg Institute, 1953; ou sur ceux de Gaignebet et Florentin, *Le Carnaval*, op. cit.

au caractère du pastiche et de la charge qui sont plutôt un hommage, Sade feint de ne pas rejeter le monde ancien. Et le monde païen semble glorifié dans la juste mesure où les modernes l'accusent d'être décadent. De l'autre côté, le dédain souvent exprimé pour l'art « gothique » du Moyen Âge ne revalorise en général pas, aux yeux de Sade, les monuments antiques. L'art et l'architecture antiques semblent plutôt plaire par leurs connotations idéologiques, par les valeurs morales ou immorales associées. En effet, l'éloge provocateur des païens dans le *Voyage d'Italie* n'empêche pas Sade de préférer à l'art « gothique » la peinture même chrétienne depuis la Renaissance. Le marquis est parfois en admiration devant une église. Nous le verrons plus loin, dès qu'il s'agit des troubadours qui peuplaient sa patrie méridionale, Sade trouve un intérêt au Moyen Âge.

La clé de l'œuvre sadienne apparemment mitigée, partagée entre les valeurs des anciens et des modernes cent ans après la Querelle d'Homère, se trouve peut-être dans cette phrase programmatique des *Cent Vingt Journées de Sodome* : « C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes » (Œ I, 69). Ni « chez les anciens, ni chez les modernes » : Sade aurait pu dire qu'il tient un peu des deux. La parodie, même celle par inversion, reprend toujours des éléments, à la fois pour transformer une partie de l'hypotexte et pour en confirmer un autre aspect : la portion du rejet varie, et diminue jusqu'à devenir nul dans le cas de l'imitation surconventionnelle, où cependant l'imitation se fait ironique. Parodier, cela signifie articuler un discours nouveau sur un discours ancien : comment ne pas être à la fois ancien et moderne, ou moderne à travers le traitement ironique de l'ancien ? Aucun principe ne semble mieux adapté que la parodie pour faire dialoguer des discours contradictoires présents à une même époque, l'ancien et le moderne, le paganisme et le christianisme, la fable et la science, la fable et l'histoire. Nous avons fait sortir la parodie de l'imagination pour tomber dans la fable, qu'elle combat tout en la conservant de manière dialectique. Mais la fable n'est que définie et dépassée par l'histoire, qui maintient ainsi un rapport privilégié avec la parodie. Celle-ci pourra même s'exercer aux dépens de l'histoire, la détourner au profit d'une subversion morale et la pétrir de fables nouvelles. Avant de passer à des textes historiques proprement dits et de traiter des problèmes de l'historiographie ou de philosophie de l'histoire dans l'œuvre sadienne, nous nous contenterons dans un premier temps de traiter l'histoire dans son lien dialectique avec la fable, d'examiner des effets de réel historiques et leur rôle dans des récits sinon purement fictifs.





## **VI**

### **LA PARODIE ENTRE HISTOIRE ET FABLE**



## 6.1 La dialectique des genres entre *Historiettes* et *Contes et fabliaux*

Rédigés avant la Révolution, les *Historiettes*, *Contes et fabliaux* ne furent édités qu'en 1926 par Maurice Heine. Ces textes sont d'ailleurs en attente d'une édition critique. A défaut, nous utilisons le texte des *Œuvres complètes* parues en 1973 aux éditions Tête de feuilles puis celui publié par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert à partir de 1986 aux éditions Pauvert (*OC-Tdf* XIV et *OC* II). Le Brun et Pauvert fondent les deux ensembles sous le titre unifié d'*Historiettes, contes et fabliaux*, alors même qu'ils reproduisent dans leur « Notice » un extrait du *Portefeuille d'un homme de lettres*, où Sade donne la liste précise de ce qu'il considère lui-même comme des « historiettes », et dans laquelle on ne retrouve aucun des *Contes et fabliaux* : ceux-ci devraient donc en être distingués (*OC* II, 12). Nous plaiderons par la suite pour le maintien de deux recueils séparés afin de mettre en évidence leur rapport dialectique. La grande diversité du point de vue de l'étendue, du style et des genres mérite des éclaircissements approfondis. Étant donné que les *Historiettes* et les *Contes et fabliaux* sont inconnus du public même spécialisé, nous leur consacrons une section à part. Notre hypothèse, c'est que les deux recueils sont à distinguer selon le rôle différent qu'assument l'histoire et la fable dans leur écriture. Nous réfléchissons aux genres, et nous examinerons des effets de réel et des contrats de véridiction que le narrateur passe avec ses lecteurs.

Qu'y a-t-il donc d'historique dans ces récits ? – En ce qui concerne le titre, rien de plus disparate que leur triple appellation. Celle-ci soulève le problème du roman historique et de l'historiette ainsi que du conte et de la nouvelle par rapport à la tradition médiévale des fabliaux. Commençons par le constat d'une opposition dans la séquence des trois termes : l'historiette prétend à l'histoire alors que le terme de fable sous-entendu dans le « fabliau » nie toute historicité. Le conte se situerait à l'intersection, à mi-chemin entre l'historicité affirmée dans le terme d'« historiette » et l'historicité niée par la fable. Nous lisons donc le terme de « fabliau » comme une figure étymologique, l'époque de Sade ne pouvant connaître la définition admissible du point de vue philologique, établie dès 1893 par Joseph Bédier.<sup>692</sup>

L'appellation d'« historiettes » prépare le lecteur au récit véritable ou prétendument véridique d'événements arrivés à une certaine époque, à un endroit connu. Ses événements seraient passibles d'une explication rationnelle dans le contexte historique respectif, contrairement à ceux que l'on trouverait dans un récit fabuleux ou fantastique. Le diminutif dans « historiettes » nous empêche de penser aux faits et gestes de la grande histoire, qui bouleversent les dynasties et les peuples. Il suffira qu'il y ait des personnages réels d'un certain intérêt, des acteurs historiques qui ont existé à une époque, et qu'on pouvait donc connaître ou qu'on connaissait. Les *Historiettes* de Sade font en effet intervenir des personnages historiques ; elles se déroulent en général au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans

<sup>692</sup> Voir l'entrée « fabliau » in *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, éd. par Robert Bossuat, Louis Pichard, Guy Renaud de Lage, revu par Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Librairie générale française, 1992 (Fayard, 1964), pp. 439-441.

les années de jeunesse de l'auteur Sade (à partir du milieu du siècle), et plus rarement à des périodes plus éloignées comme le Moyen Âge et la Renaissance.

En ce qui concerne une éventuelle influence du roman historique, genre phare du romantisme, nous rappelons que Sade contribuera à ce genre à la fin de sa carrière. Comme l'a démontré Gérard Gengembre, le roman historique tient à ressusciter l'ambiance authentique d'une époque définitivement révolue<sup>693</sup> : il s'agit de reproduire intégralement et sous tous les aspects la vraie couleur du passé. Autrement dit, chaque passé, chaque époque, sont saisis comme des paradigmes entièrement différents du présent. Le présent peut se mesurer à l'aune du passé, mais le roman devrait tout de même éviter les anachronismes. Ce respect d'ethnologue devant l'altérité du passé est étranger à Sade. Le marquis est plus proche d'un Voltaire, pour qui la civilisation est universelle : le bon goût parisien et classique du siècle de Louis XIV n'est pas à distinguer de l'esprit civilisé des Grecs et Romains. A l'inverse, la décadence n'est pas moins universelle pour Sade que la civilisation pour Voltaire ; la décadence renvoie à des crimes et des vices identiques à chaque époque. Comme nous reconnaissons le point de vue éclairé de Voltaire à travers tous les siècles, nous reconnaissons les clins d'œil typiques du libertin Sade, à travers toutes les époques qu'il décrit.

Bien sûr, le genre de l'historiette a été créé bien avant le roman historique. Les *Historiettes*, cette chronique du premier XVII<sup>e</sup> siècle rédigée par Gédéon Tallemant des Réaux, pourraient passer pour un modèle si elles n'avaient pas été publiées en 1834 seulement. Dans son édition de l'œuvre, Antoine Adam insiste sur la qualité du travail d'historien : bien loin de simplement rapporter ce qui se raconte dans son entourage, contrairement à ce qu'il assure dans son avertissement,<sup>694</sup> Tallemant a utilisé ouvrages historiques et mémoires à foison. Sans complaisance aucune pour les grands et les puissants, ne taisant jamais les pires actions, Tallemant rapporte fidèlement les événements honteux de la chronique scandaleuse et les mots les plus crus de ses protagonistes.<sup>695</sup> Dans ses *Historiettes*, Sade prend la même pente, en insistant encore plus sur le ridicule, le scabreux ou le scandaleux. Car le siècle de Sade, sans connaître l'œuvre de Tallemant, connaît bien le genre : le *Dictionnaire de l'Académie* (1762), à l'entrée « historiette », le décrit comme un « Conte mêlé de quelque aventure galante, ou d'autres choses de peu d'importance. »<sup>696</sup> Le

<sup>693</sup> Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 29 : la couleur locale 'authentique' importe à la fois dans le drame romantique, par exemple dans les décors, et le roman historique : d'après Benjamin Constant, la couleur locale c'était l'état d'une société. Gengembre cite la préface de Victor Hugo à *Cromwell* : « Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. »

<sup>694</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. par Antoine Adam, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1960, t. I, p. 1 : « Mon dessein est d'écrire tout ce que j'ai appris et que j'apprendrai d'agréable et de digne d'être remarqué, et je pretens dire le bien et le mal sans dissimuler la vérité, et sans me servir de ce qu'on trouve dans les histoires et les mémoires imprimés. » Tallemant utilisa au contraire des manuscrits et des mémoires non imprimés.

<sup>695</sup> Voir la préface, *ibid.*, pp. XVII-XXVI.

<sup>696</sup> Quatrième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, p. 879.

*Dictionnaire critique de la langue française* de Féraud prend le mot comme diminutif d'« histoire » au sens de récit non fictif, produit par un historien : « *L'Histoire* est la narration des choses et des actions dignes de mémoire. *Historiette*, petite histoire : narration de quelque aventure peu importante. *Historien*, celui qui écrit l'histoire. »<sup>697</sup> Pour un Sade comme pour un Tallemant, l'historiette ne relève pas de l'imagination et constitue un complément de la grande histoire : les personnages connus pour leurs grands combats, leurs victoires et défaites publiques mémorables – historiques –, l'historiette les fait évoluer dans la banalité et intimité de la vie quotidienne. Comme chez Tallemant, on verra des rois et des cardinaux, des héros de la guerre et de la diplomatie, courtiser en robe de chambre... L'historiette, si l'on veut, n'apporte rien à l'histoire, mais ne la fausse pas pour autant. Elle est prédestinée à la parodie et à l'inversion des valeurs, par le fait qu'elle rabaisse des personnages importants, maîtres de la destinée des peuples, à des scénarios peu glorieux et sans importance pour le cours du monde.

En ce qui concerne le genre du « conte » qui apparaît dans le titre de Sade, nous tâcherons ici de le définir face à la tradition de la nouvelle dont notre auteur participe. C'est à la nouvelle que le sous-titre des *Crimes de l'amour* renvoie (« Nouvelles héroïques et tragiques »). Selon Didier Soullier, Sade doit nous paraître comme un continuateur de cette vaste tradition italienne, puis française et européenne de nouvellistes sur le modèle de Boccace.<sup>698</sup> Bien après la perte du rouleau des *Cent Vingt Journées*, espèce de *Décameron* pervers, Sade projeta de rédiger un *Boccace français*, auquel il destinait probablement quelques-unes de ses historiettes et contes.<sup>699</sup> Et Jörn Steigerwald a démontré comment Sade réélabore la tradition nouvellistique à travers « La comtesse de Sancerre », inspirée de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre : le schéma est certes repris à la tradition, mais le cadre historique qui prétend à une vérité des faits est actualisé.<sup>700</sup> Il faut souligner que la « nouvelle » s'inspire souvent des faits réels. Comme le décrit Christian Jouhaud, c'est grâce à l'imprimerie qu'elle prit son essor, et que le genre nouvellistique évolua vers le journalisme moderne.<sup>701</sup> Dans ses *Lettres persanes*, Montesquieu critique les « nouvellistes » crédules et avides de commérages : il critique aussi la trop grande part d'imagination dans les nouvelles.<sup>702</sup> La nouvelle

<sup>697</sup> Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788, t. II, p. 395, col. B.

<sup>698</sup> Voir Didier Soullier, *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, Paris, PUF (coll. « Littérature européenne »), 2004.

<sup>699</sup> Le projet d'un *Boccace français* est décrit par Gilbert Lély, *Sade. Etudes sur sa vie et sur son œuvre*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 292-296. Voir aussi Schorderet, *Les 120 Journées*, *op. cit.*

<sup>700</sup> Jörn Steigerwald, « Origo und Originalität in der Novellistik Sades », pp. 297-327 in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes* 24:3/4 (2000), en particulier pp. 311 s.

<sup>701</sup> Christian Jouhaud, *Mazarinades : la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985, p. 23 : « L'imprimerie a accéléré la circulation des nouvelles [...]. A partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle les faits divers deviennent leur sujet de prédilection. »

<sup>702</sup> Montesquieu, *Lettres Persanes*, éd. par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1975, lettre CXXX, pp. 272-276. Voir aussi Soullier, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 68 s.

possède deux versants, celui de l'art et celui de l'information. Mais si la nouvelle est à mi-chemin entre le récit de faits réels et l'affabulation, le « conte » penche encore plus clairement vers l'invention libre, voire le fabuleux. Le conte peut sous un travestissement merveilleux ou fantastique, constituer une parabole philosophico-morale – comme on le voit dans les contes orientaux de Voltaire –, voire satisfaire le désir d'évasion dans la féerie ; par exemple dans le cas du conte de fées. Les deux tendances de la nouvelle, le discours référentiel, voire historique, et l'invention fabuleuse qui est le propre de certains contes, confluent dans les récits brefs de Sade : si par leur titre, les *Historiettes* s'apparentent tout d'abord à un discours référentiel, documenté et documentaire, les *Contes et fabliaux* font appel à l'imagination libre. Nous verrons en effet dans quelques récits hybrides des deux séries, que les deux genres s'entremêlent, créant un rapport dialectique entre les recueils à l'image du lien antinomique entre histoire et fable décrit jusqu'ici.

## 6.2 La dialectique des lieux et climats

L'aspect référentiel de ces brefs récits sadiens tient d'abord à l'établissement d'un cadre spatial précis. Il semble qu'un des principes structurant les *Historiettes* et dans une moindre mesure les *Contes et fabliaux*, c'est la volonté de représenter plusieurs des provinces et régions historiques de la France par de courtes narrations : en commençant par la Bourgogne dans « Le serpent », Sade évoque par la suite la Gascogne dans « La saillie gasconne », le Languedoc dans « L'heureuse feinte », Paris dans « Le m... puni », le comté de Foix, c'est-à-dire les Pyrénées dans « L'évêque embourbé », et la Provence dans « Les harangueurs provençaux ». Dans l'« Aventure incompréhensible et attestée par toute une province », le titre établit clairement le cadre provincial, à l'instar de « La saillie gasconne » et des « harangueurs provençaux ». Chaque récit possède ainsi le goût de son terroir, et nous ne sommes plus éloignés de l'idée d'ambiance caractérisant le roman historique. A l'époque de Sade, une nationalisation du stock européen de récits est en cours, ce dont témoignent par exemple le *Décameron françois* de Louis d'Ussieux et ses *Nouvelles françaises*,<sup>703</sup> ouvrages qui ne sont pas étrangers au projet sadien de donner un Boccace à la France, sous le titre du *Boccace françois*. Comme le dit Seifert, la nouvelle historique se transforme en un genre patriotique après la Révolution.<sup>704</sup> Sade se limite de manière systématique aux régions françaises, qu'il parcourt sans se répéter. Seule l'historiette « Attrapez-moi toujours de même » est située à Rome. Dans « Le revenant », les protagonistes nommés Dallemand et Duplatz suggèrent sans doute une région à tradition germanique, comme la Lorraine

<sup>703</sup> Voir article « Ussieux », p. 1309 in *Dictionnaire des lettres françaises. XVIII<sup>e</sup> siècle*, op. cit. Le premier texte parut de 1772 à 1776, le deuxième dès 1775. Il est significatif que d'Ussieux collabora avec Bastide à une histoire de la littérature française : les premiers ouvrages de ce genre paraissent au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>704</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit, pp. 100 s. : Sade étudia d'ailleurs les ouvrages d'Ussieux.

ou l'Alsace, même si l'historiette se déroule à Paris ; et « La fleur de châtaigner » rappelle le Midi où cet arbre est endémique.<sup>705</sup> Toutes les autres régions du nord comme la Picardie et la Champagne, par contre, n'apparaissent que dans les *Contes et fabliaux*. Dans « Le talion », nous sommes en Picardie, le conte inachevé de « La marquise de Telême » se déroule entre Poitiers et Paris, « Le cocu de lui-même » entre Paris et Versailles, « La châtelaine de Longeville » prend place en Champagne, « Les filous » entre Rouen et Paris. Seul « Le mari prêtre. Conte provençal » fait exception : le conte se passe à Ménerbes, cité voisine du château de La Coste, domaine de la famille de Sade. La spécification explicite de « Conte » empêche son entrée dans les *Historiettes*, même si le récit est empreint des couleurs du Midi. Il semblerait que chez Sade, le principe national ou patriotique de l'écriture doit être différencié par un autre : la théorie des climats. Celle-ci se cristallise à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, promue avant tout par les membres du groupe de Coppet :

« Plaque tournante, le groupe de Coppet approfondit la réflexion sur les communautés ethniques et culturelles. Il s'attache à l'opposition entre un Midi solaire, de tradition classique et catholique, et un Nord, pays des brumes, de la Réforme, et berceau de la modernité romantique. »<sup>706</sup>

Louis-Sébastien Mercier, dans son ouvrage *De la littérature et des littérateurs*, distingue déjà entre une « littérature du Midi, toute en extériorité, et une littérature du Nord, vouée à l'intériorité »;<sup>707</sup> et Charles-Victor de Bonstetten, bailli des Confédérés transalpins dans les vallées méridionales du Tessin, tirera de son expérience personnelle et de ses observations ethnologiques les théories de *l'Homme du midi et l'homme du nord ou l'influence du climat*.<sup>708</sup> Par la subdivision en deux recueils, en accord avec certains thèmes que nous verrons par la suite, Sade se fait l'écho de cette théorie, qui semble correspondre d'ailleurs à une axiologie : les *Historiettes* se déroulant dans la patrie méridionale de l'auteur Sade, représentent la clarté des Lumières ; aussi leurs narrateurs assument-ils une fonction testimoniale comme historiens des récits qu'ils racontent. A l'inverse, les *Contes et fabliaux* septentrionaux, rappelleraient une « fable » obscure, où le narrateur donnerait en général libre cours à son imagination. C'est cette hypothèse qu'il s'agit d'affiner par la suite.

<sup>705</sup> Selon le graphique de Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1990, p. 56, en France, le châtaigner monte un peu moins haut dans le nord que la vigne.

<sup>706</sup> Delon, Mauzi, Menant, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 65. Mme de Staël reprend l'opposition à Rousseau, contre qui elle défend le Nord (voir à ce propos Delon, *L'idée d'énergie, op. cit.*, pp. 236 s.).

<sup>707</sup> Delon, Mauzi, Menant, *Histoire de la littérature française, op. cit.*, p. 77.

<sup>708</sup> Charles-Victor de Bonstetten, *L'Homme du midi et l'homme du nord ou l'influence du climat*, Genève, Paschoud, 1824.



### 6.3 Le fabliau et la querelle des troubadours au XVIII<sup>e</sup> siècle

Le XVIII<sup>e</sup> siècle connaissait mal la littérature du Moyen Âge. Seuls quelques érudits fréquentant l'Académie des inscriptions s'y intéressaient, autour du fameux La Curne de Sainte-Palaye, spécialiste des romans de chevalerie. Sade n'est pas étranger au « médiévalisme » des Lumières dont parle Lionel Gossman.<sup>709</sup> Nous lui devons deux romans historiques situés dans le Moyen Âge, *Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe* et la remarquable *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*, ainsi qu'une demi-douzaine de récits médiévaux plus courts, comme, dans les *Contes et fabliaux*, « Le talion », « La châtelaine de Longeville ou la femme vengée », et, dans *Les Crimes de l'amour*, « Juliette et Raunai ou la conspiration d'Amboise », « Rodrigue ou la tour enchantée », « Laurence et Antonio » et, surtout, l'intéressante nouvelle de « La double épreuve » dont nous avons parlé plus haut. Sade y évoque entre autres les troubadours (OC X, 136),<sup>710</sup> auxquels nous viendrons par la suite.

Que pouvait signifier le terme de « fabliau » pour Sade ? – En 1746, dans les actes de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, le comte de Caylus, lui-même connu pour ses petits contes libertins, publie un « Mémoire sur les fabliaux ».<sup>711</sup> En 1756 paraissent les *Fabliaux et contes* en langue originale par Etienne Barbazan.<sup>712</sup> Sur la base de ces travaux, Le Grand d'Aussy fournira en 1779 des *Fabliaux et contes* en français moderne. En 1781, il fait suivre des *Contes dévots, fables et romans* du Moyen Âge.<sup>713</sup> Grâce à Seifert, nous savons que Sade eut en main ces deux derniers textes.<sup>714</sup> Le titre de *Contes et fabliaux* s'inspire donc directement de Le Grand d'Aussy. Mais cet auteur avoue avoir censuré de longs passages, par décence, paraît-il. A la lecture de deux récits de moines lubriques

<sup>709</sup> Lionel Gossman, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Johns Hopkins, Baltimore, 1968 ; Voir aussi Peter Damian-Grint (éd.), *Medievalism and manière gothique in Enlightenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

<sup>710</sup> La phrase « chaque chevalier prend une dame pour manger à sa même assiette » appelle la note « C'était l'usage. Voyez les romans de chevalerie ». Mais lorsqu'il ajoute que les « beaux cheveux traînants [sc. des pucelles] servent à s'essuyer » (OC X, 136), Sade se souvient du *Satyricon* de Pétrone, d'où un anachronisme flagrant. C'est la fin du chap. XXVII de la deuxième partie, consacrée à Trimalchion : « Exonerata ille vesica aquam poposcit ad manus, digitosque paululum adpersos in capite pueri tersit ».

<sup>711</sup> Philippe, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », pp. 352-376 in : *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres, depuis son établissement jusqu'à présent. Avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie*, Paris, Imprimerie royale, 1746, vol. XX. Sade était un lecteur des « Mémoires d'Inscriptions et Belles-Lettres », dont il cite le volume XIV contenant un article de l'abbé Sallier, comme le dit son *Voyage d'Italie* (Vdl, 110). Le texte est édité par Nicholas Cronk, « Les 'Mémoires sur les fabliaux' de Caylus », pp. 237-257 in Damian-Grint (éd.), *Medievalism and manière gothique, op. cit.*

<sup>712</sup> Etienne Barbazan, *Fabliaux et contes des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vincent, 1756.

<sup>713</sup> Pierre Jean Baptiste Le Grand d'Aussy, *Fabliaux ou Contes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Onfroy, 1779 ; *Contes dévots, fables et romans, pour servir de suite aux fabliaux*, Paris, Onfroy, 1781.

<sup>714</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor, op. cit.*, pp. 241 s.

séduisant d'innocentes jeunes filles – dans « La fleur de châtaigner » et dans le premier des *Contes et fabliaux* –, on dirait que Sade a en quelque sorte rétabli la matière grivoise des fabliaux.

Contrairement à Le Grand d'Aussy, le « Mémoire sur les fabliaux » de Caylus ne cache point la grossièreté du genre. Et c'est aussi Caylus qui a fait remonter le « fabliau » au problème de la « fable » : recherche qui le conduit même à des réflexions sur le sens du terme « mythos » chez les Grecs anciens. C'est sous le terme commun du « mythos » ou de la « fable » qu'il résume jusqu'aux « paraboles, dont on trouve plusieurs exemples dans l'Ancien & dans le Nouveau Testament ». <sup>715</sup> Concernant les grivoiseries, il croit pouvoir dire « que les François nés gais, légers & badins, ont saisi ce genre de contes avec plus d'avidité que les autres nations d'Europe [...] ». <sup>716</sup> Le fabliau est pour lui un « morceau de poésie connu aujourd'hui sous le nom générique de conte », <sup>717</sup> et il considère que si le réel peut y intervenir, il ne constitue pas la règle : « ce n'est pas qu'une action vraie [...] ne pût être admise : mais on n'y est nullement assujéti, le vraisemblable suffit & n'y est pas même absolument nécessaire ». <sup>718</sup> Le comte Caylus confirme donc notre intuition.

Comment conjuguer la théorie des climats illustrée et celle de Caylus sur le fabuleux à propos des *Contes et fabliaux* ? Pour répondre à cette question, nous pouvons nous tourner du côté de Fontenelle. Dans son essai *Sur l'histoire*, il tient à corriger l'idée que le fabuleux serait d'origine orientale :

« on attribue ordinairement l'origine des fables à l'imagination vive des Orientaux ; pour moi, je l'attribue à l'ignorance des hommes. Mettez un peuple nouveau sous le pôle, ses premières histoires seront des fables ; et en effet, les anciennes histoires du Septentrion n'en sont-elles pas toutes pleines ? » <sup>719</sup>

Que le Septentrion soit une source d'imaginations fabuleuses, c'est un problème que deux récits successifs des *Contes et fabliaux* sadiens, « Emilie de Tourville » et « Le Talion », situés respectivement en Champagne et en Picardie, semblent en effet soulever. Paradoxalement, ces deux contes septentrionaux évoquent tous les deux les troubadours, ancêtres de la poésie moderne et originaires du Midi. Nous entrevoyons ici encore une dialectique complexe entre Nord et Sud, dont nous devons préciser les valeurs en jeu chez Sade. Ce qui ne va pas sans de nouveaux détours, la question étant complexe. Le conte champenois d'« Emilie de Tourville » prend place dans le passé médiéval de la féodalité. Le comte de Luxeil parle des troubadours comme de lointains ancêtres : « *Quand on aime bien, disaient nos anciens troubadours, eût-on entendu, eût-on vu quelque chose au désavantage de sa mie, on ne doit croire ni ses oreilles ni ses yeux, il faut n'écouter que son cœur* »

<sup>715</sup> Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », *art. cit.*, p. 353.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>717</sup> *Ibid.*, pp. 353 et 357.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>719</sup> *Sur l'histoire*, pp. 424-435 in Fontenelle, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, pp. 427 s.

(OC II, 72).<sup>720</sup> Ce qui appelle une précision de la part du narrateur dans une note en bas de la même page : « Ce sont les troubadours provençaux qui disaient cela, ce ne sont pas les Picards ». Dans sa réflexion « Sur les troubadours » (publiée dans les *Mélanges littéraires*),<sup>721</sup> Sade cite la même phrase, en l'attribuant à « Pierre Roger », c'est-à-dire à Peire Rogiers, auteur du XI<sup>e</sup> siècle, provençal en effet. L'écart entre auteurs du Nord (« Picards ») et ceux du Sud semble démarquer une préférence significative pour les derniers. Le conte picard du « Talion » – bien contemporain par contre – naît d'une observation sur la découverte des troubadours médiévaux par un historien qui soulève la question des origines :

« Un bon bourgeois de Picardie, le descendant peut-être d'un de ces illustres troubadours des bords de l'Oise ou de la Somme, et dont l'existence engourdie vient d'être retirée des ténèbres depuis dix ou douze ans par un grand écrivain du siècle ; un brave et honnête bourgeois, dis-je, habitait la ville de Saint-Quentin [...]. » (OC II, 155)

Cette nouvelle apparition d'un « troubadour » n'infirme pas notre distinction entre Sud et Nord ainsi que celle de Sade parce que l'origine géographique est précisée. Par contre, qu'un « bourgeois » puisse descendre d'un « troubadour », cela doit nous étonner, car le siècle savait que ces poètes étaient souvent de la plus haute noblesse : Gossman note qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'étude de la poésie provençale était inséparable d'une certaine fierté d'appartenir à la caste noble.<sup>722</sup> Une attitude dont Fontenelle se moque déjà dans sa *Vie de Corneille avec l'histoire du théâtre français jusqu'à lui* :

« Parmi les anciens trouverres [*sic*], si semblables à des vieillards, il s'en trouve un grand nombre qui portent de si beaux noms, qu'il n'y a point aujourd'hui de grand seigneur qui ne fût bien heureux d'en descendre. Tel qui par les partages de sa famille n'avait que la moitié ou le quart d'un vieux château, bien seigneurial, allait quelque temps courir le monde en rimant, et revenait acquérir le reste du château. On les payait en armes, draps et chevaux ; et, pour ne rien déguiser, on leur donnait aussi de l'argent : mais pour rendre les récompenses des gens de qualité plus honnêtes et plus dignes d'eux, les princesses et les plus grandes dames y joignaient souvent leurs faveurs. Elles étaient fort faibles contre les beaux esprits. Si l'on est étonné que dans une nation telle que la française, qui avait toujours méprisé les lettres, et qui n'est pas même encore bien revenue de cette espèce de barbarie, des gentilshommes et de grands seigneurs s'amusassent à faire des vers ; je ne puis répondre autre chose, sinon que ces vers-là se faisaient sans étude et sans science, et que par conséquent ils ne déshonorerait pas la noblesse. »<sup>723</sup>

<sup>720</sup> Italiques dans le texte.

<sup>721</sup> D. A. F. de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, éd. par. Gilbert Lely et Georges Daumas, Paris, Borderie, 1980, t. I, p. 196. Le volume forme un supplément aux *Œuvres complètes* parues en 1973 aux éditions Tête de feuilles.

<sup>722</sup> Gossman, *Medievalism*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>723</sup> *Vie de Corneille avec l'histoire du théâtre français jusqu'à lui, et des réflexions sur la poétique*, p. 298-304 in Fontenelle, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 298.

Ce passage se trouve aussi dans l'entrée « troubadours » de l'*Encyclopédie*, qui reproduit l'extrait cité avec quelques modifications, non sans insister, de manière plus marquée encore, sur la noblesse de ces poètes.<sup>724</sup> Nous commençons à entrevoir qu'en effet, sous le problème des troubadours, se profile la délicate question de l'origine de la noblesse et partant du système féodal, dont Sade se ferait aussi l'écho.

Le « grand écrivain » dont parlait Sade nous offre une nouvelle piste : dans les *Mélanges littéraires* du marquis, nous trouvons la note déjà citée « Sur les troubadours et réflexion subséquente de moi », où Sade dit prendre connaissance de « l'extrait de leurs ouvrages recueilli d'une manière également savante et agréable par Monsieur l'abbé Millot ».<sup>725</sup> L'abbé Millot publia son *Histoire littéraire des troubadours* en 1774, et Sade le consulta en effet.<sup>726</sup> Dans leur *Correspondance littéraire*, Grimm et Diderot tirent à boulets rouges sur ce prêtre savant, ne comprenant pas qu'il puisse s'occuper de poésie féodale.<sup>727</sup> Dans leur compte rendu impitoyable ils recourent d'ailleurs plus ou moins aux termes de Fontenelle. Sous couleur de s'attaquer à la mauvaise poésie, déjà Fontenelle ne fait que persifler la noblesse. Il prononce en outre un plaidoyer fervent en faveur des lettres, qu'il croit voir bafouer dans la France contemporaine. Chez Sade, c'est bien la présumée déchéance de l'aristocratie que manifeste le bourgeois picard, en tant que descendant d'un troubadour. D'une part, nous voyons une espèce d'inversion parodique, qui rabaisse la noblesse à l'image d'un bourgeois stupide. D'autre part, nous constatons que dans un écrit personnel non fictif, Sade ne réagit pas comme le narrateur du conte « Le Talion » : contrairement à Grimm et Diderot, il fait l'éloge de Millot et de ses études sur les troubadours. Ce constat nous met déjà sur la piste d'un jeu de masques pouvant assumer, chez Sade, le sens d'une auto-parodie, où un narrateur peut adopter des positions contraires, allant en partie pour et en partie contre certaines positions des Lumières, selon le contexte : bref le rabaissement du système féodal dans un conte septentrional n'empêche pas l'éloge des troubadours provenant du Midi.

Nous avons vu comment la question de la fable se liait à celle du Nord et à celle d'un Moyen Âge obscur. Sade le dit dans l'extrait cité du « Talion » : les troubadours sont tirés des « ténèbres » par Millot. Quand Sade subdivise ses récits en *Historiettes* du Sud et *Contes et fabliaux* du Nord, il fait aussi écho à la querelle des troubadours qui bat son plein lorsque le jeune écrivain provençal Laurent Pierre Béranger attaque Le Grand d'Aussy, qui avait utilisé l'*Histoire littéraire des troubadours* de Millot pour mettre en question la réputation des poètes provençaux :

<sup>724</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 11, p. 711 : « il y avoit parmi eux [sc. les troubadours] un empereur, savoir Frédéric I. deux rois (sic), Richard I. d'Angleterre, et un roi d'Aragon, un dauphin de Viennois & plusieurs comtes, etc. »

<sup>725</sup> Sade, *Lettres et Mélanges littéraires, op. cit.*, t. I, p. 196.

<sup>726</sup> Selon Seifert, *Sade : Leser und Autor, op. cit.*, p. 250. Il s'agit de l'ouvrage suivant : Claude-François-Xavier Millot, *Histoire littéraire des troubadours*, Paris, Durand, 1774.

<sup>727</sup> *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. par Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1879, t. X, pp. 488-492, à la date d'octobre 1774.

pour L.P. Béranger, il y a un tort à considérer les *Contes et fabliaux* de Le Grand d'Aussy comme supérieurs aux compositions lyriques des provençaux, car seule la difficulté de la traduction en français moderne, multipliée par l'obstacle formel du vers, empêcherait les troubadours provençaux d'être appréciés à leur juste valeur.<sup>728</sup>

Défendre les troubadours, c'était aussi défendre le vers contre la prose, perçue comme nordique. Pour les uns, les troubadours étaient les pères de la poésie occidentale, pour les autres, ce n'étaient que des nobles décadents, auteurs d'une poésie insipide aussi obscure que les « ténèbres » dans lesquelles ils vivaient comme représentants du système féodal. Pour les uns, les provençaux avaient donné naissance à la poésie italienne, pour les autres il fallait considérer les poètes franciens comme vrais pères de la littérature. L'enjeu de ce débat est en partie national, en partie régional. Les deux Provençaux Sade et Béranger, bien sûr, penchaient pour le Sud, pour une bonne lecture de Millot et contre Le Grand d'Aussy, dans la tentative de rétablir la gloire littéraire de leurs ancêtres les troubadours.

Pour Sade, la supériorité esthétique des troubadours n'empêche pas de les considérer comme très corrompus : comme il le dit dans sa note citée sur les troubadours, les mœurs « étaient déjà au dernier degré de corruption, même dans cette enfance du génie ».<sup>729</sup> Il y a inversion du discours officiel dans la mesure où la corruption est un argument en faveur des poètes. Il y a aussi inversion dans la vision de l'histoire ; Sade signale que les périodes de prospérité précèdent de très près celles de la décadence : « Le siècle d'Auguste raffina comme le nôtre, et la décadence était proche ».<sup>730</sup> Le sommet de la civilisation ne s'atteint qu'au point de sa décadence. En termes d'un rousseauisme simplifié, on pourrait dire que Sade inverse Rousseau en valorisant l'idée d'une enfance loin d'être innocente, et qu'il le confirme en même temps en liant irrémédiablement l'idée de la civilisation à une décadence. L'inversion ne va pas, ici encore, sans la caricature. Quand Sade brouille les sources et les citations comme, à propos de Millot, dans la note d'« Emilie de Tourville » et dans le renvoi du « Talion », il ne le fait que pour mieux cacher un discours idéologique : en effet, il ne semble faire référence aux troubadours que pour alléguer leur autorité quand il s'agit de justifier l'adultère. Dans le conte « Emilie de Tourville », une accusation injustifiée d'adultère faillit se résoudre en meurtre et frôle la tragédie ; dans « Le talion », un adultère consommé tourne à la comédie, vengé par un autre adultère. La même morale dérive des deux contes : oui à l'adultère et à la tolérance, non à la jalousie... C'est ainsi que nous devons entendre la phrase du

<sup>728</sup> Voir Gossman, *Medievalism*, op. cit., p. 323, pour Béranger ; ainsi que le chap. I, 4 in René Merle, *L'écriture du provençal de 1775 à 1840, inventaire du texte occitan, publié ou manuscrit, dans la zone culturelle provençale et ses franges*, Béziers, Centre international de documentation occitane, 1990. Nos informations sont aussi tirées de Laurent Pierre Béranger, *Porte-feuille d'un troubadour, ou essais poétiques, suivis d'une lettre à M. Grosley*, Marseille, 1782 ; et des *Soirées provençales, ou lettres de M. Béranger, écrites à ses amis pendant ses voyages dans sa patrie*, Paris, Nyon, 1786.

<sup>729</sup> Note « Sur les troubadours et réflexion subséquente de moi » in Sade, *Lettres et Mélanges*, op. cit., t. I, p. 197.

<sup>730</sup> *Ibid.*

troubadour Peire Rogiers prononcée par le comte de Luxeil (« *Quand on aime bien, [...], eût-on entendu, eût-on vu quelque chose au désavantage de sa mie, on ne doit croire ni ses oreilles ni ses yeux, il faut n'écouter que son cœur* » ; OC II, 72). L'amour courtois dont Peire Rogiers passait pour un des représentants les plus purs est parodié par une inversion incitant à l'adultère.

L'ordre des siècles est brouillé de sorte que la notion même d'époque historique semble être mise en question. On peut le dire à propos des *Contes et fabliaux*. Sade inverse, recontextualise ou pervertit le discours historique par des anachronismes et des raccourcis. Nous venons de découvrir un procédé parodique portant de manière spécifique sur la chronologie, le rapport entre événements historiques : le genre du fabliau associé à celui du conte dans un titre, mais aussi le troubadour médiéval transplanté au XVIII<sup>e</sup> siècle pour y prononcer des jugements moraux tout à fait improbables au Moyen Âge, ce ne sont que deux variantes d'un même anachronisme. L'anachronisme se prête à merveille à la parodie par recontextualisation à rebrousse-poil. Fort de ce constat, nous pouvons nous atteler à l'analyse d'autres datations, aux rapports entre différents événements et personnages de l'histoire dans des récits des *Historiettes*, des *Contes et fabliaux*, pour démontrer combien ils contribuent à la parodie par décontextualisation. Ce faisant, nous serons en mesure de dégager différents effets parodiques créés par des opérations de décontextualisation sur un discours historique sous-jacent.

#### 6.4 Le retour parodique des *Historiettes* et *Contes* dans l'œuvre sadienne

Certains événements narrés dans les deux recueils peuvent être datés de manière précise. Les massacres de Mérindol et Cabrières de 1545, par exemple, sont évoqués en guise de comparaison dans deux histoires qui sont supposées se dérouler dans le siècle même de l'auteur. Nous résumons dans le tableau suivant tous les événements datables en reculant dans le temps, et nous les présenterons dans le même ordre par la suite. Les récits ayant pour seul objet les événements historiques en question ont été marqués d'un astérisque. Dans les autres textes, les motifs datables ne sont qu'accessoires, évoqués entre parenthèses. Le tableau montre aussi les nombreux passages parallèles dans l'ensemble de l'œuvre de Sade. Nous voyons que le marquis réutilise à plusieurs reprises les mêmes événements, en varie le récit, parfois même au point d'en inverser certains motifs de manière auto-parodique. Les textes que nous lisons comme produits de l'auto-parodie ont été liés par des flèches bidirectionnelles. Les parallélismes constatés entre différentes œuvres importent au plus haut point, car ils nous montrent que ces courts récits de jeunesse contiennent *in nuce* des clés pour l'œuvre complète de Sade :

Date	Événement	Se trouve dans
1783	Expériences aérostières des Montgolfier	- <i>Contes et fabliaux</i> , « Le président mystifié » - Allusions vagues dans l' <i>Histoire de Juliette</i> (à travers le personnage de Saint-Fond)
1772	Première condamnation de Sade	- * <i>Contes et fabliaux</i> , « Le président mystifié » - <i>Historiettes</i> , « Les harangueurs provençaux » - <i>Les Cent Vingt Journées de Sodome</i> ⇕
1763	Le prince de Bauffremont chansonné dans un Noël	- * <i>Historiettes</i> , « L'époux complaisant » <sup>731</sup>
1751	Boyer veut interdire l' <i>Encyclopédie</i>	- <i>Historiettes</i> , « L'évêque embourbé » : Parodie de La Fontaine
1716	Chambre de Justice contre les financiers sous la Régence	- <i>Historiettes</i> , « Le m... puni » - * <i>Les Cent Vingt Journées de Sodome</i> ⇕
1714	Entrée de l'ambassadeur de Perse en France	- * <i>Historiettes</i> , « Les harangueurs provençaux »
1667	Arrêt au procès des Gange	- * <i>Historiettes</i> , « L'heureuse feinte » - * <i>La Marquise de Gange</i> - <i>Histoire de Juliette</i> ⇕
1545	Massacres de Mérindol et Cabrières	- <i>Historiettes</i> , « Les harangueurs provençaux » - <i>Contes et fabliaux</i> , « Le président mystifié », - *« Fragments du <i>Portefeuille d'un homme de lettres</i> »

Il faut bien différencier, en termes genettiens, entre l'histoire et le récit, dont les temps respectifs sont à distinguer, à leur tour, de la date de rédaction du texte.<sup>732</sup>

Seul le dernier texte évoqué, « Le président mystifié » permet d'établir un lien entre temps de l'histoire, du récit et celui de sa rédaction par le marquis de Sade, grâce à un clin d'œil autobiographique dans le texte. L'écart entre la date de l'histoire (1779 environ) et l'instant de la rédaction (1783 environ) n'est que de trois ans tout au plus.

<sup>731</sup> Nous ne reviendrons pas à cette *Historiette* : un « Noël » satirique du 31 décembre 1763, que Bachaumont reproduit, nous montre Louis de Bauffremont (1712-1769), prince du Saint-Empire, en train de demander les faveurs d'un page du roi mage Melchior (« C'étoit le Beaufremont, venu de sa province, / Pressant un page à Melchior, / Qui refusoit cent louis d'or / De cet aimable prince »). Sade opère une inversion en prêtant au « prince de Bauffremont » des envies selon nature, mais qui aboutiront encore à la sodomie contre son gré ; voir Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ; ou journal d'un observateur*, t. I, Londres, John Adamson, 1784.

<sup>732</sup> Genette, *Figures III*, op. cit., chap. 1, pp. 77-121.

#### 6.4.1 « Le président mystifié », les Montgolfier, Saint-Fond et Juliette

« Le président mystifié » n'est pas seulement le plus étendu, mais encore le plus satirique<sup>733</sup> des textes dans les deux séries. Comme le dit Maurice Lever, le « président » visé serait celui du parlement d'Aix, Charles-Alexandre de Mazenod, qui avait condamné Sade en 1772.<sup>734</sup> Mais nous croyons que le marquis vise aussi un autre magistrat dans ce procès, le procureur général André-Marc-Antoine de Joannis, sur lequel Sade calque le nom du président « mystifié » « Fontanis ».<sup>735</sup> Sans doute, la combinaison du titre de président (qui était celui de Mazenod) avec le nom de Fontanis/Joannis (qui était procureur), permet de faire d'une seule pierre deux coups. Le terme de « mystification » dans le titre, proche de celui de « fable », peut justifier la classification dans les *Contes et fabliaux* : il n'e s'agit d'ailleurs pas d'un récit autobiographique fidèle, mais d'une vengeance imaginée de toutes pièces. La date de 1783 dans notre tableau doit être prise *cum grano salis*, car la volonté de mystifier se manifeste dans un des anachronismes les plus intéressants de l'œuvre sadienne : le narrateur place l'invention de la montgolfière en 1779, plus de trois ans avant les expériences aérostières des frères Montgolfier, qui eurent lieu dès 1783.<sup>736</sup> Que signifie ce petit écart chronologique pour notre interprétation ? – Nous montrerons par la suite les raisons personnelles pour ce choix, en lien avec la biographie de l'auteur, mais nous verrons aussi que c'est par l'inscription métatextuelle de la figure de l'auteur que la parodie s'affiche comme telle : le récit dénoncé comme mystification avoue son statut comme le proverbial menteur crétois. L'antidatation parodique constitue une nouvelle variante de recontextualisation à rebrousse-poil.

Il s'agit de l'une des scènes centrales du conte, où de jeunes nobles d'épée invités au château du vieux président qui vient de se marier avec la pimpante maîtresse de l'un des deux, conspirent à jouer un mauvais tour à ce rival décrépît, à le « mystifier » comme le dit le titre : faisant du ciel un théâtre, les ennemis du magistrat mettent en scène une conjonction céleste, qu'ils ont soin d'annoncer dans des « gazettes et des mercures » « invitant tous les astronomes à observer la nuit suivante *le passage de Vénus sous le signe du Capricorne* » (OC II, 131).<sup>737</sup> Les « mercures » synonymes de « gazettes » font penser au mythe de Mercure pour la raison que ce dieu de la communication, maître d'une planète proche de sa collègue

<sup>733</sup> Voir notre distinction entre satire et parodie au chap. 3.3.1.

<sup>734</sup> Lever, *Donatien Alphonse François*, op. cit., p. 695, note 27 au chap. X.

<sup>735</sup> Lever, *ibid.*, p. 215, donne la graphie d'époque « Johannis ». En fait, il s'agit de la vieille dynastie provençale des Joannis. André-Marc-Antoine de Joannis » fut reçu « Procureur-Général le 25 mai 1755 » ; voir François Alexandre Aubert de La Chesnaye-Desbois, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de France*, Paris, Boudet, 1774, t. VIII, pp. 236.

<sup>736</sup> Selon Delon, Mauzi, Menant, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 40, « la mode des ballons se répand dans toute l'Europe » et l'armée française les utilise pour la première fois en 1794.

<sup>737</sup> Italiques dans le texte.



Vénus, avait la réputation de favoriser l'infidélité et plus particulièrement, en tant que patron du monde mercantile, la prostitution.<sup>738</sup> Connaissant le faible du président pour l'observation des planètes, les conspirateurs ont la certitude que le vieil astronome sera au rendez-vous. L'image de la conjonction vaut aussi comme allusion ironique aux tentatives malheureuses, car toujours déjouées, que fait le vieux président de consommer son mariage avec sa jeune épouse, dont l'amant le comte d'Elbène occupe seul les pensées et les nuits. C'est pourquoi le lecteur doit identifier le « Capricorne » avec le sénile magistrat qui, cocu avant la lettre, porte les cornes dès les noces. Il contempera en effet cette conjonction à partir d'un observatoire installé au-dessus d'un colombier :

« Quoique les ballons ne fussent pas encore publiés, ils étaient déjà connus en 1779 et l'habile physicien qui devait exécuter celui dont il va être question, plus savant qu'aucun de ceux qui le suivirent, eut le bon esprit d'admirer comme les autres et de ne dire mot quand des intrus arrivèrent pour lui ravir sa découverte ; au milieu d'un aérostat parfaitement bien fait devait s'élever, à l'heure prescrite, Mlle de Téroze dans les bras du comte d'Elbène et cette scène vue de très loin et seulement éclairée d'une flamme artificielle et légère, était assez adroitement représentée pour en imposer à un sot comme le président qui n'avait même de sa vie lu un ouvrage sur la science dont il se parait. » (OC II, 131)

Etant donné la biographie de l'auteur Sade impliqué en personne dans le texte, le narrateur ne pouvait situer ce récit avant 1778, la condamnation de Sade prononcée par le parlement d'Aix étant encore en vigueur alors : le jugement ne fut officiellement cassé qu'en 1778.<sup>739</sup> D'une part, il semble que Sade dut attendre son acquittement pour pouvoir faire la satire d'un de ces magistrats, le président de la cour respectivement son procureur. Une imprudente vengeance aurait sans doute été dangereuse pour l'auteur lui-même : elle aurait pu lui attirer des démêlées de plus avec la justice, même en prison.<sup>740</sup> D'autre part, vu que les premières expériences aérostières des frères Montgolfier n'eurent pas lieu avant 1782, ne furent pas « publiées », comme le dit le passage cité, avant 1783, le narrateur est forcé d'inventer un précurseur auquel les Montgolfier auraient volé l'idée de l'invention (« des intrus arrivèrent pour lui ravir sa découverte »). Ainsi l'auteur s'inscrit-il dans le texte sous le masque de l'« habile physicien » : l'inventeur de la machine indispensable au spectacle et celui de la machination textuelle ne font qu'un.

Il y a en outre une belle inversion des positions, quand nous considérons que c'est le double textuel de l'auteur qui invente l'aérostat : comme s'il ne s'inspirait pas d'un événement historique qui l'aurait précédé, le narrateur sadien présente un événement historique comme simple reflet, voire comme la conséquence d'une

<sup>738</sup> Sade utilise « mercure » comme synonyme d'entremetteur dans les *Cent Vingt Journées* (CE I, 123). Voir aussi la note de Michel Delon (CE I, 1135, note 2).

<sup>739</sup> Voir la chronologie établie par Michel Delon dans l'édition de la Pléiade (CE I, LXXV).

<sup>740</sup> La note en pied de page qui se trouve à la fin du « Président mystifié » précise : « Fini ce conte le 16 juillet 1787 à 10 heures du soir » (OC II, 146). Sade écrit donc bien après sa réhabilitation, mais vu la longueur du conte, il a pu être commencé avant.

invention littéraire préalable. Nous pouvons y voir une ironie dans la mesure où le récit se dénonce lui-même et ne cache pas que l'expérience scientifique a le statut d'une tromperie : la conquête du ciel étoilé n'a pas comme but un idéal scientifique ou une avancée technologique, mais une représentation artistique qui permette de révéler une vérité tout en la cachant. Autant présenter le théâtre comme moteur du progrès scientifique. Conformément au vieil adage *ars est celare artem*, c'est tout le problème du langage figuré étranger à la science et à la technique modernes qui affleure sous cette thématique. La différence entre l'astronomie scientifique (le président se munit de longues-vues) et l'astrologie (il y croit et interprète la conjonction céleste comme présage) s'articule sur celle entre connaissance empirique et interprétation symbolique d'images, entre vérité et rêverie fabuleuse. Du point de vue de la chronologie et de la vérité historique, l'anachronisme constitue une antidatation. Du point de vue de l'histoire fictive du conte, la date prend une valeur prophétique à plusieurs égards, ou, comme le dit le narrateur lui-même, une valeur « allégorique » :<sup>741</sup> car la conjonction céleste signale l'adultère qui est en train de se dérouler et préfigure ceux qui vont suivre dans le futur immédiat entre l'épouse du président cocu, Mlle de Téroze, et le comte d'Elbène.<sup>742</sup>

Il faut aussi ajouter que Sade détourne la science et la technique des frères Montgolfier au profit d'une intrigue sentimentale du plus bas étage. Il ne relève pas du hasard, non plus, que l'astronome cocu observe le ciel à partir d'un pigeonnier : on peut y voir le repaire de l'oiseau symbolique de Vénus, déesse-planète dont l'adultère avec un autre dieu-planète, Mars, causa le rire homérique dans l'*Odyssée*.<sup>743</sup> Le nom de la planète « Vénus » dans le conte constitue donc un renvoi parodique à un hypotexte homérique. Cette infidélité à l'échelle planétaire se retrouve dans le passage astronomique de Sade, qui ne représente en fait rien d'autre qu'un adultère entre des caractères comiques par trop humains, avec la différence que Fontanis reste dupe et totalement ridicule, alors que Héphestos ou Vulcain, le mari cocu de Vénus, n'est ridicule qu'à demi chez Homère : il découvre l'adultère grâce aux prodiges de son savoir-faire technique et obtient une satisfaction partielle. Sade reprend aussi le *topos* homérique qui oppose l'intelligence technologique et scientifique, incarnée par le dieu-forgeron Héphestos-Vulcain respectivement les frères Montgolfier, à la force et à la beauté guerrières, incarnées par le jeune d'Elbène, qui appartient à la noblesse d'épée et qu'on peut de ce fait comparer à

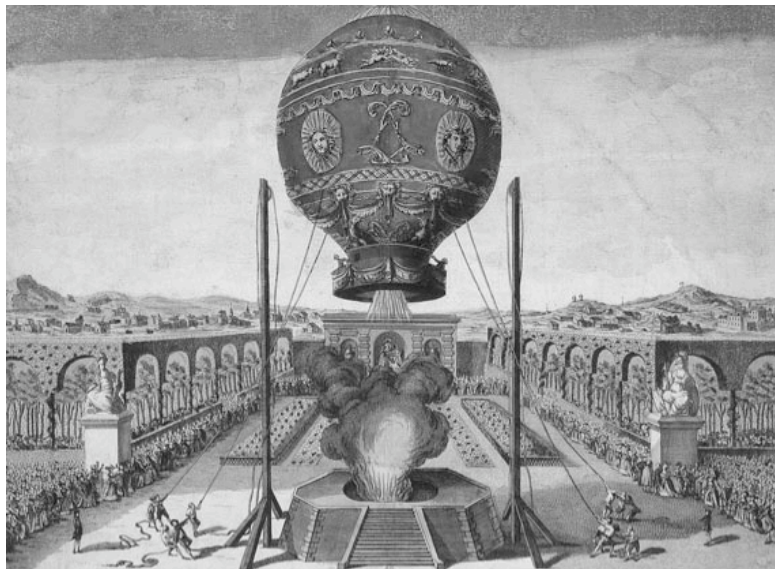
<sup>741</sup> Le président était « fort content du phénomène allégorique que l'art venait de prêter à la nature » (OC II, 133).

<sup>742</sup> Cette préfiguration « allégorique » entre bien dans la parodie sadienne de la fable, et notamment du discours religieux qui brode dans une large mesure sur des récits d'oracles et des prophéties. Sade réutilise dans un but satirique la critique des signes prémonitoires par les hommes des Lumières, par exemple celle de Bayle dans ses *Pensées diverses sur la comète* (1683) : la conjonction céleste, figurée par des ballons chez Sade, ne peut être qu'une supercherie. Le texte de Bayle est publié sous la forme d'une lettre en 1682, suite à l'apparition d'une comète en 1680 : la critique des présages célestes sera très bientôt relayée par la critique des oracles chez Fontenelle, qui rédige son *Histoire des oracles* en 1687.

<sup>743</sup> C'est le récit de l'aède Démodocos au chant VIII : Homère, *Odyssée*, op. cit., t. II, pp. 22-30, vers 266-366.

Mars. Chez Sade, c'est la raison guerrière de l'adultère qui triomphe sur la raison ménagère du mariage, et la raison de la science.

Le rôle de la science et de l'histoire dans ce passage confirme ce que nous avons déjà constaté à propos de Franklin : la démystification ne va pas sans remystification parodique. Il s'ouvre ici la possibilité d'un rapprochement entre « Le président mystifié » et l'*Histoire de Juliette*, entre cette conquête des airs par les ballons et les volcans dont nous avons vu la conquête par Juliette : le géologue qui inspira à Sade son personnage de Saint-Fond, Barthélemy Faujas de Saint-Fond, fit bien plus que fonder la volcanologie en analysant les sols de sa patrie, le Vivarais. Le Vivarais, aujourd'hui l'Ardèche, département voisin de la Drôme, est aussi le théâtre des premières expériences aérostatiques. Ce fut aussi Faujas de Saint-Fond qui propagea le mythe des frères Montgolfier, nés dans la même province. Il leur consacre un livre qu'il publie en 1783, l'année même où Sade rédige le conte que nous lisons ici.<sup>744</sup> Les premiers aérostats ou montgolfières se chauffaient à l'aide de grands bûchers enfoncés dans des cratères artificiels érigés sur terre, comme de véritables petits volcans, qui finalement permettaient l'envol dans la région de la foudre. C'est ainsi que nous les montrent les illustrations des premiers vols entrepris des frères Montgolfier dans leur province, puis à Paris, en 1783 :



Ascension captive du premier aérostatier, le physicien Jean-François Pilâtre de Rozier, au-dessus d'un cratère artificiel dans les jardins de la papèterie des frères Montgolfier, le 19 octobre 1783, dans un dessin de Claude-Louis Desrais.<sup>745</sup>

<sup>744</sup> Barthélemy Faujas de Saint-Fond, *Description des expériences de la machine aérostatique de MM. Montgolfier et de celles auxquelles cette découverte a donné lieu*, Paris, Cuchet, 1783. Indication bibliographique tirée de Louis de Freycinet, *Essai sur la vie, les opinions et les ouvrages de Barthélemy Faujas de St-Fond*, Valence, Jacques Montal, 1820, p. 50. Voir aussi, dans ce dernier ouvrage, la reproduction d'une lettre de Montgolfier concernant son expérience, pp. 22-24.

<sup>745</sup> *Bibliothèque nationale de France*, Département des estampes et de la photographie, Rés. Ib-23 (1)-Fol, téléchargé à l'adresse <http://expositions.bnf.fr/lumieres/grand/057.htm>.

Dans son rôle de puissant ministre dans l'*Histoire de Juliette*, le double romanesque de Saint-Fond rêve de provoquer des catastrophes naturelles pour dépeupler la France (Œ III, 606 s.). Sa principale passion est la sodomie, pratique que le narrateur associe explicitement avec ce vulcanisme qui doit expliquer l'embrasement biblique de la ville de Sodome par un effet tout à fait naturel, en dehors de toute intervention d'éléments fabuleux (Œ III, 698). Qu'il s'agisse du Saint-Fond romanesque ou du savant historique contemporain de Sade, le nom est à chaque fois attaché au motif volcanique.

Le parallélisme que nous venons de dégager est aussi confirmé par le fait que les noms « d'Elbène » respectivement « Delbène » figurent à la fois dans le « Président mystifié » et dans l'*Histoire de Juliette*, dans des rôles en partie inverses : dans la satire du « Président mystifié », d'Elbène a la fonction de venger l'injustice commise en réalité sur le marquis de Sade par Mazenod/Joannis, c'est-à-dire Fontanis. Dans l'*Histoire de Juliette*, l'abbesse de Panthemont Delbène fournit à Juliette une leçon de l'injustice du monde en l'abandonnant dans la misère après lui avoir ouvert la carrière du libertinage (Œ III, 271 s.). Il est possible de voir une auto-parodie lorsque dans un récit exotérique, l'auteur Sade fait redresser des torts par des personnages dont le nom sera porté par ceux qui, dans un roman ésotérique tardif, acceptent l'injustice du monde en commettant eux-mêmes des torts. Notre interprétation se confirmera par la suite : nous retrouverons l'affaire Sade dans différents épisodes associés à des événements historiques plus reculés dans le temps, avec de nouvelles inversions significatives entre ces textes exotériques et d'autres textes autographes de l'œuvre sadienne.

#### 6.4.2 « L'évêque embourbé » Yébor, l'*Encyclopédie* et *La Fontaine*

Avec « L'évêque embourbé » qui est une parodie de *La Fontaine*, nous remontons au milieu du siècle, aux années de jeunesse de l'auteur Sade. La date de 1751 donnée dans le tableau en haut constitue un *terminus post quem*. L'affaire qui est impliquée dans le récit s'ouvre le 18 novembre 1751, lorsque un obscur homme d'église, l'abbé de Prades,<sup>746</sup> soutient avec brio une thèse théologique à la Sorbonne. Ce vif succès ne l'empêche pas d'être incriminé, dans un arrêt du Parlement de février 1752, pour avoir prononcé, paraît-il, des positions hérétiques proches de celles des encyclopédistes. C'est ainsi que la guerre contre les « philosophes » autour de Diderot et d'Alembert dégénère, sur instigation entre autres de l'évêque de Mirepoix, Jean-François Boyer (1675-1755) : dès 1751, le prélat tente de faire interdire l'*Encyclopédie*.<sup>747</sup> L'évêque meurt en 1755, mais l'affaire de Prades et la querelle de

<sup>746</sup> Il s'agit de Jean-Martin de Prades ; voir *Dictionnaire des lettres françaises. XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1058.

<sup>747</sup> Protecteur important de l'*Encyclopédie*, le censeur de Malesherbes, en parle dans son mémoire connu : Chrétien-Guillaume Lamoignon de Malesherbes, *Mémoires sur la librairie et la liberté de la presse*, Paris, Agasse, 1809, pp. 349-352.

l'*Encyclopédie* se prolongent jusqu'en 1760, où suite à la comédie des *Philosophes* de Palissot elle éclate de plus belle.<sup>748</sup> En sa qualité d'académicien jésuite, l'évêque de Mirepoix est une bête noire de Voltaire qui le tance sous le titre honorable d'« âne de Mirepoix »<sup>749</sup> et l'épingle sous l'anagramme de « Yébor » dans *Zadig*.<sup>750</sup> L'histoire du Père Hudson de *Jacques le fataliste* le ridiculise aussi.<sup>751</sup> « L'évêque embourbé » qui, dans l'historiette sadienne, se rend de Mirepoix à Pamiers, devait être facile à identifier comme Jean-François Boyer pour les contemporains du marquis.

Passons maintenant aux événements du récit qui tient en une page chez Sade (*OC* II, 30) : lorsque le carrosse de l'évêque s'enlise, le cocher demande au dévot passager, son maître, l'autorisation de jurer. Au bout de son latin et malgré son statut d'autorité de l'église, le prélat la lui accorde ; le cocher peste et jure, et comme par magie, la voiture est libérée et poursuit son chemin. C'est avec un malin plaisir que le narrateur commente que cet ecclésiastique qui absout un blasphémateur « passait pour un saint au commencement de ce siècle ». Jusqu'ici, nous sommes donc dans la satire, et le texte ne nous intéresserait pas s'il ne constituait pas, en même temps, la parodie d'une fable connue de La Fontaine, le « Chartier embourbé ».<sup>752</sup> Le fabuliste commence ainsi : « Le Phaéton d'une voiture à foin / Vit son char embourbé ». Et voici la réaction du « chartier » :

« Le voilà qui déteste et jure de son mieux.  
Pestant en sa fureur extrême  
Tantôt contre les trous, puis contre ses chevaux,  
Contre son char, contre lui-même. » (vers 10-13)

Remarquons que, contrairement à ce qui se passe dans la réécriture de Sade, le cocher jure contre tous et contre tout, excepté contre les dieux. Dans « L'évêque embourbé » il y a inversion car le seul « jurement » efficace est celui qui offense la divinité. Le « chartier » de La Fontaine invoque de manière polie et respectueuse, et s'arrête au degré le plus bas de l'échelle de sainteté, en s'adressant au demi-dieu païen Hercule :

« Il invoque à la fin le Dieu dont les travaux  
Sont si célèbres dans le monde :

<sup>748</sup> Voir à ce propos notre chap. 2.7.

<sup>749</sup> *Mémoires pour servir à la vie de Monsieur de Voltaire, écrits par lui-même* in Voltaire, *Ecrits autobiographiques*, éd. par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2006, pp. 61 s. : « Comme ce prélat signait toujours *l'anc. Évêq. de Mirepoix*, en abrégé, et que son écriture était assez incorrecte, on lisait: *l'ane de Mirepoix*, au lieu de *l'ancien* ».

<sup>750</sup> Yébor-Boyer apparaît dans le chap. IV de *Zadig*, intitulé « L'envieux » : « Un savant, qui avait composé treize volumes sur les propriétés du griffon, et qui de plus était grand théurgite, se hâta d'aller accuser Zadig devant un archimage nommé Yébor, le plus sot des Chaldéens, et partant le plus fanatique. » (Voltaire, *Contes en vers et en prose*, t. I, éd. par Sylvain Menant, Paris, Bordas, 1992, p. 122).

<sup>751</sup> Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, publié sous la direction de Barbara K.-Toumarkine. Paris, Flammarion 1997, p. 209 : « [...] Mirepoix, aux yeux duquel le jansénisme était le plus grand de tous les crimes, et la soumission à la bulle *Unigenitus*, la première des vertus. »

<sup>752</sup> Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Flammarion, 1995, livre VI, 18, pp. 195 s.

Hercule, lui dit-il, aide-moi ; [...]. » (vers 14-16)

La pointe, dans la morale qu'en propose le narrateur chez La Fontaine, annule la croyance au secours des dieux : « Aide-toi, le Ciel t'aidera » (vers 33). Au lieu d'aider, Hercule explique à l'embourbé ce qu'il peut faire de ses propres forces. Chez Sade en revanche, le blasphème adressé à l'être suprême en personne fait sortir le carrosse de la boue : sa force mystérieuse réagit aux invectives et intervient dans l'ordre naturel du monde. Chez La Fontaine, un mot poli reste sans effet, génère un enseignement moral et confirme l'ordre normal, humain, des choses, alors que chez Sade l'enseignement immoral va de pair avec l'irruption du surnaturel. L'inversion entre les deux textes est donc double : elle concerne la nature de l'invocation, polie ou injurieuse, et son effet, naturel ou surnaturel.

Non par hasard, le cocher sadien porte l'épithète « fulminant » : la capacité de lancer la foudre revient de droit à Jupiter, mais peut aussi désigner le pouvoir correcteur du Dieu chrétien. La pointe paradoxale de l'historiette rappelle la dernière scène de *l'Histoire de Juliette*, où cette héroïne fait tomber la foudre sur sa sœur (Œ III, 1258 s.).<sup>753</sup> Nous voyons, ici encore, la grande perméabilité entre l'univers des textes exotériques et ésotériques, et la constance de certains thèmes dans l'écriture sadienne sur une longue période. Nous voyons aussi qu'un réseau subtil d'allusions rapides, comme celles à Boyer et La Fontaine, suscitent en fait des problèmes graves et profonds : ici, par exemple, nous sommes au cœur du débat sur l'efficacité de la grâce qui opposait les jansénistes aux molinistes – c'est-à-dire aux jésuites, représentés ici par Boyer.<sup>754</sup> Paradoxalement, c'est par un juron – l'inverse d'une prière – que la grâce divine intercède. Nous obtenons, en dehors de l'inversion, une espèce de preuve théologique caricaturale, une dénudation surconventionnelle des dogmes catholiques. Que la providence intervienne pour punir la vertu de Justine ou récompenser le vice d'un cocher, ce sont les deux faces d'une même médaille – Sade fait flèche de tout bois et la parodie ne s'arrête pas aux hypotextes hétérographes : elle œuvre entre les textes autographes de l'œuvre sadienne même.

#### 6.4.3 « Le m... puni », la Chambre de Justice et Les Cent Vingt Journées

Du milieu du siècle, nous remontons à son début. « Le m... puni » est daté de manière explicite : le narrateur situe son récit sous la Régence (OC II, 26), la période mouvementée de l'inter règne entre Louis XIV et Louis XV.<sup>755</sup> En 1780, le marquis de Sade emprisonné à Vincennes demande à son épouse de lui faire parvenir les

<sup>753</sup> Voir notre chap. 5.3.3.

<sup>754</sup> Pour un aperçu de la question, se rapporter aux articles « molinisme » de *l'Encyclopédie* et « grâce » du *Dictionnaire philosophique* ; *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 10, p. 629.

<sup>755</sup> Pour un aperçu moderne de la période de la Régence, voir par exemple Aimé Richardt, *La Régence*, Paris, Tallandier, 2003.

*Mémoires de la Régence de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans Durant la Minorité de Louis XV*, trois volumes publiés anonymement en 1729. L'ouvrage est dû à un témoin de l'époque, le chevalier de Piossens, un financier. Celui-ci étale son récit de nombreuses pièces justificatives, de documents et comptes qui donnent une idée de la crise financière de la Régence.<sup>756</sup> La demande de Sade faite à sa femme ne nous permet pas seulement de dater la rédaction du « M... puni », elle nous révèle sans doute aussi l'époque à laquelle il conçut l'idée des *Cent Vingt Journées*, dont l'histoire commence aussi en pleine crise sous la Régence. Nous pensons en outre que c'est des *Mémoires* envoyés par sa femme que Sade a tiré le personnage de Paparel, protagoniste du « M... puni ».<sup>757</sup>

Tout d'abord, nous voyons certains parallélismes entre les *Historiettes* et *Les Cent Vingt Journées* en général : le quateron de libertins fictifs dans ce roman – un duc, un président, un évêque et un financier –, est préfiguré par des personnages historiques dans les *Historiettes* : dans « Le président mystifié », nous avons rencontré un magistrat abusif en la personne du président Fontanis (double de Joannis), nous avons un membre de la haute noblesse d'épée avec le prince de Bauffremont, sodomite selon « L'époux complaisant » (OC II, 39), et un ecclésiastique blasphémateur avec l'évêque de Mirepoix. Le financier Paparel, personnage historique, vient compléter ce panorama des dignitaires de l'Ancien Régime dans « Le M... puni » : si Bauffremont ne vécut pas la Régence, l'évêque de Mirepoix Jean-François Boyer et le financier Paparel y prirent une part active.

Ensuite, il est intéressant de voir, dans « Le m... puni », le même cadre de débauches, le même scénario de lupanar que dans le premier roman ésotérique de Sade. Mais au lieu d'une clientèle d'hommes servis par des femmes, en lieu et place des « historiennes » maquereelles des *Cent Vingt Journées*, nous trouvons un homme appelé Savari à la disposition d'une clientèle féminine : la lettre « m... » renvoie au terme de maquereau. Il y a une deuxième inversion : si l'adjectif « puni » annonce le châtement de cet entremetteur, qui en effet sera assassiné par un mari jaloux, les « historiennes » maquereelles des *Cent Vingt Journées* s'en tirent à meilleur compte, puisqu'elles font partie des seize survivants qui à la fin du roman échappent au sort des trente victimes massacrées.<sup>758</sup> L'inversion entre fin tragique dans un ouvrage qui ne l'est pas et fin heureuse dans un ouvrage cruel, nous révèle, une nouvelle fois, l'existence d'une auto-parodie entre deux récits sadiens.

Nous avons déjà constaté qu'au niveau des valeurs, l'inversion des rôles produit souvent le même effet : un rabaissement de la morale, un éloge des valeurs libertines. Il nous semble que les deux textes font allusion à la coprophagie, l'un directement et l'autre par un détour subtil : si ce motif dégoûte tout de suite dans les

<sup>756</sup> Chevalier de Piossens, *Mémoires de la Régence de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans Durant la Minorité de Louis XV*, La Haye, Jean van Duren, 1729. Pour l'envoi du texte à Sade, voir Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 258, no 325.

<sup>757</sup> On trouvera la sentence contre ce financier dans les *Mémoires de la Régence*, op. cit., vol. I, pp. 147 s.

<sup>758</sup> Selon la liste à la fin des *Cent Vingt Journées* (CE I, 382).

*Cent Vingt Journées*, il ne manque pas dans « Le m... puni », grâce à l'allusion historique à Paparel. Claude-François Paparel (1659-1725), « trésorier de l'extraordinaire des guerres » selon l'historiette (*OC* II, 28), avait cumulé cinq charges sous Louis XIV. Paparel n'était pas seulement « trésorier de l'ordinaire des guerres » (et non pas de « l'extraordinaire » comme le dit Sade), mais il gérait aussi les finances des « gendarmes de la garde », de dix compagnies de gendarmerie et de « six compagnies de cheveau-légers ». <sup>759</sup> Que d'occasions de s'enrichir ! Les abus ne tardèrent pas, et c'est ce qu'on dénonça comme « maltôte » à la Régence. En effet, les quatre protagonistes des *Cent Vingt Journées* sont décrits comme maltôtiers : ils s'engraissent des guerres de l'interrègne tout en évitant de combattre (le mot de « maltôte » s'y trouve ; *Œ* I, 15). Lorsque le régent Philippe d'Orléans accède au pouvoir, trouvant les caisses de l'état vides, il demande des comptes aux trésoriers : en 1716, il institue une « Chambre de Justice ». <sup>760</sup> Il en est fait mention au début des *Cent Vingt Journées* : « C'était vers la fin de ce règne et peu avant que le Régent eût essayé, par ce fameux tribunal connu sous le nom de Chambre de Justice, de faire rendre gorge à cette multitude de traitants [...]. » (*Œ* I, 15). Grâce à Paparel, que les *Mémoires de la Régence* appellent un « fameux Criminel », <sup>761</sup> la Chambre de Justice forme le fond historique du « M... puni » aussi. Le Paparel historique ne pouvant justifier le déficit dans les comptes, il sera du nombre des premiers arrêtés, et même exposé à la colère de la foule qui faillit le lapider. Par la suite, la Chambre de Justice saisit ses biens, et la peine de mort pour « péculat » est mutée en bannissement sur intervention de son gendre. <sup>762</sup>

En ce qui concerne la morale sexuelle de notre maltôtier, il semble donc selon l'historiette qu'il protégeait les maquereaux. Prenons un détour par d'autres sources pour plus de détails. En feuilletant l'édition de 1774 des *Questions sur l'Encyclopédie*, nous tombons sur un article qui évoque le financier sous l'article « Déjection. Excréments ; leur rapport avec le corps de l'homme, avec ses passions » : « Nous avons connu le trésorier Paparel qui mangeait les déjections des laitières ; mais ce cas est rare, et c'est celui de ne pas disputer des goûts. » <sup>763</sup> Dans *Les Cent Vingt Journées*, la consommation de déjections est traitée sous la même appellation de « passion », employée ici par Voltaire, et nous avons même vu que la

<sup>759</sup> *L'intermédiaire des chercheurs et curieux. Questions et réponses littéraires, historiques, scientifiques et artistiques, trouvailles et curiosités*, vol. XLIV, juillet 1901, col. 721 et 903-905, entrée « Paparel ». Sade lui-même a fait service dans les cheveau-légers, quelques cinquante ans après Paparel, où l'on se souvenait peut-être encore du personnage, comme du prince de Bauffremont dans l'historiette de « L'époux complaisant », qui était maréchal de dragons.

<sup>760</sup> Aussi appelée « Chambre ardente » ; voir Piossens, *Mémoires de la Régence, op. cit.*, vol. I, pp. 88-107.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>762</sup> Voir en général Richardt, *La Régence, op. cit.*, pp. 71-74, et surtout *L'intermédiaire des chercheurs, op. cit.*, col. 903-905.

<sup>763</sup> *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XXVIII, *Dictionnaire philosophique*, t. III, éd. par. Beuchot, Paris, Lefèvre, Werdet et Lequien, 1829, article « Déjection », p. 310.



déjection de lait y joue un rôle particulier dans la dixième journée (*Œ* I, 166).<sup>764</sup> Nous ne sommes pas en mesure de confirmer ou d'infirmer ce que Voltaire allègue. Qu'un financier convaincu d'une faim d'or insatiable soit suspecté de coprophagie, c'est en tout cas un fantasme sur lequel Freud aurait un mot à dire.

Nous pouvons résumer maintenant les parallélismes entre l'historiette et le roman, selon qu'il y a imitation grossière avec aggravation ou qu'il y a similarité avec inversion d'un rapport :

	« Le m... puni » Récit exotérique	<i>Les Cent Vingt Journées</i> Roman ésotérique
Parallélismes avec aggravation	Débauches implicites  Allusion cachée aux excréments à travers le personnage historique de « Paparel »	Débauches explicites  Evocation ouverte d'excréments
Parallélismes avec inversion auto-parodique	Lupanar pour femmes  Aucune victime  Homme maquereau (Savari), finalement massacré	Lupanar pour hommes  Victimes massacrées  Maquerelles femmes, finalement épargnées

Dans le texte allusif du « M... puni », la référence historique doit fait naître dans l'esprit d'un lecteur averti, comme Voltaire par exemple, l'idée de cette passion coprolagnique qui déborde de manière explicite dans *Les Cent Vingt Journées*. Une inversion parodique se fait jour en outre dans la mesure où chez Voltaire, le personnage historique Paparel figure comme un anti-modèle, alors que dans le petit texte de Sade, il a le rôle d'un médiateur « aimable et de bonne compagnie » (*OC* II, 28) garantissant l'ordre et la paix dans la société en protégeant le havre secret de la débauche. Une perquisition dans ces lieux produit une lettre anonyme où une cliente démasquée évoque Paparel comme dernier recours : « mon mari vient de tout savoir, songez au remède, il n'y a que Paparel qui puisse ramener son esprit » (*OC* II, 28). Nous avons ici le contraire d'un rabaissement parodique : un personnage connu pour son ignominie est présenté sous la lumière la plus favorable. En plus, le sens parodique ne se révèle qu'à ceux connaissant certains hypotextes, ici la menue chronique d'une période sombre sous tous les aspects. Nous ne sommes plus, ici, dans la toile des grands récits, des hypotextes de l'héritage culturel collectif comme la religion ou la fable antique. Nous entrevoyons la possibilité d'un libertinage de l'histoire et par l'histoire, qui s'insinuerait par une érudition souterraine dans le dédale des textes de Sade.

<sup>764</sup> Voir notre discussion au chap. 3.3.2.

#### 6.4.4 « Les harangueurs provençaux », Riza Beg, Mérindol et l'affaire Sade

Un fait mémorable un peu antérieur à la Chambre de Justice déclenche l'historiette intitulée « Les harangueurs provençaux », un échantillon de l'humour sadien le plus cru et le moins noir. « Les harangueurs provençaux » s'inspirent de la visite de l'ambassadeur de Perse, Mehmet Riza Beg, qui, en 1714, après une entrée secrète à Marseille, se rendit à Paris. Le personnage devient tout de suite légendaire ; un certain d'Hostelfort brode sur sa visite en publiant un roman « *qui contient les aventures secretes de Mehemed-Riza-Beg, ambassadeur du Sophi de Perse à la cour de Louis le Grand en 1715* ». <sup>765</sup> Sur le même thème, Sade lut les *Lettres de Nedim Coggia* publiées par Germain-François Poullain de Saint-Foix à partir de 1732. <sup>766</sup> Avec « Les harangueurs provençaux », il ajoute un nouvel épisode à la série, en imaginant la visite de Mehmet au parlement d'Aix avant sa montée à Versailles. Ce qui nous intéresse, par la suite, c'est d'étudier les effets créés par les différentes références historiques que Sade fait intervenir dans le récit et qui, parfois même éloignées l'une de l'autre, s'y chevauchent en guise de compraisons. La visite perse de 1714 fait jaillir une parenthèse sur la condamnation de Sade en 1772 dans la même ville, ce que le narrateur compare, pour finir, aux massacres de Mérindol et de Cabrières qui eurent lieu en 1545, dans la même région, et qui sont déjà évoqués dans « Le président mystifié ».

Nous comprenons que Sade, depuis cette condamnation, ait perdu toute sympathie pour la ville d'Aix, qu'il traite de « borbier » dans « Le président mystifié » (OC II, 134). <sup>767</sup> c'est dans la même ville, sur la place des Prêcheurs, qu'il fut brûlé en effigie le 12 septembre 1772. Le narrateur ne doute pas de la culpabilité du même parlement dans la destruction des deux villages vaudois de Mérindol et Cabrières, au XVI<sup>e</sup> siècle. Dans « Le président mystifié », le double du procureur aixois Joannis se montre même fier d'appartenir à un parlement qui scella le sort des communautés vaudoises (OC II, 107). Dans ce récit et celui des « Harangueurs provençaux », le narrateur ente la cause personnelle d'une affaire de mœurs insignifiante (celle de l'auteur Sade) sur un grand combat historique, une question politique et religieuse lourde de conséquences. Dans un manuscrit estropié, publié par Gilbert Lely dans les « Fragments du *Portefeuille d'un homme de lettres* », Sade a donné une version animée et cruelle des massacres de 1545. <sup>768</sup> le drame de Mérindol et Cabrières devait inquiéter d'autant plus notre auteur qu'il était lui-même provençal, et que la

<sup>765</sup> M. d'Hostelfort, *Amanzolide, nouvelle historique et galante, qui contient les aventures secretes de Mehemed-Riza-Beg, ambassadeur du Sophi de Perse à la cour de Louis le Grand en 1715*, Paris, P. Huet, 1716.

<sup>766</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 628, n° 98 : Germain François Poullain de Saint-Foix, *Lettres de Nedim Coggia, secrétaire de l'ambassade de Méhémed Effendi à la Cour de France, et autres lettres turques*, Amsterdam, 1732. Première publication en 1730 sous le titre de *Lettres d'une Turque à Paris, écrites à sa soeur au sérail*.

<sup>767</sup> C'est aussi un marquis qui le dit dans le récit.

<sup>768</sup> Sade, *Lettres et Mélanges*, *op. cit.*, t. 1, pp. 206-208.

provençalité, comme nous l'avons vu à propos des troubadours, lui tenait à cœur. Sade se compare à une victime du fanatisme religieux, à un persécuté du temps de la Réforme. La cause de ces villages était aussi celle des philosophes en campagne contre l'infâme : déjà Voltaire s'étend, à plusieurs reprises, sur le massacre des vaudois, d'abord dans le chapitre XIX de son *Histoire du parlement de Paris*, puis dans le chapitre CXXXVIII de son *Essai sur les mœurs*.<sup>769</sup>

Alors que les « Harangueurs provençaux » ne font qu'une allusion au sort de l'auteur Sade, le narrateur du « Président mystifié » crie toujours à l'injustice et plaide un non-lieu (OC II, 98, 122 et 124).<sup>770</sup> Cette indignation disparaît tout à fait lorsque nous passons de ces deux textes exotériques au récit des *Cent Vingt Journées* qui inverse le sens de l'affaire de fond en comble. Dans ce premier roman, Sade – à travers la figure de son narrateur bien entendu – revendique avec fierté les faits que le parlement d'Aix lui impute, et jouit de la souillure de cette infamie. Nous comparons par la suite le passage relatant le supplice en effigie avec l'historiette des « Harangueurs provençaux ». Nul besoin de dire, en passant, lequel des deux textes est à considérer comme plus sincère ou comme l'hypotexte de l'autre.<sup>771</sup> Voici les *Cent Vingt Journées* :

« Tout le monde sait l'histoire du marquis de ... qui, dès qu'on lui eut appris la sentence qui le brûlait en effigie, sortit son vit de sa culotte et s'écria: 'Foutredieu! me voilà au point où je me voulais, me voilà couvert d'opprobre et d'infamie; laissez-moi, laissez-moi, il faut que j'en décharge!' Et il le fit au même instant. – Ce sont des faits, dit à cela le duc, mais expliquez-m'en la cause. – Elle est dans notre cœur, reprit Curval. Une fois que l'homme s'est dégradé, qu'il s'est avili par des excès, il a fait prendre à son âme une espèce de tournure vicieuse dont rien ne peut plus la sortir.» (Œ I, 254)

Dans « Les harangueurs provençaux », une suite de malentendus finit par amener les parlementaires à honorer l'ambassadeur turc de la vue de leurs organes incirconcis, sous le regard même de ces dames :

« On voulut faire un tableau de cette nouvelle manière de dire son catéchisme, il avait déjà été dessiné d'après nature par un jeune peintre, mais la cour bannit l'artiste de la province, et condamna le dessin au feu, sans se douter qu'ils se faisaient brûler eux-mêmes puisque leur portrait était sur le dessin. » (OC II, 36)

<sup>769</sup> « Des supplices infligés aux protestants, des massacres de Mérindol et de Cabrières, et du parlement de Provence jugé criminellement par le parlement de Paris », pp. 98-106 in *Histoire du parlement de Paris, Œuvres complètes de Voltaire*, t. XXXIV, Paris, Delangle frères, 1826. Voir aussi pp. 410-414 in *Essai sur les mœurs*, t. IV, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XXII.

<sup>770</sup> Voici le dernier des trois passages : « En 1772, un jeune homme de distinction de la province ayant voulu par une vengeance badine étriller une courtisane qui lui avait fait un mauvais présent, cet indigne butor [sc. le président] fit de cette plaisanterie une affaire criminelle, il traita la chose de meurtre, d'empoisonnement, entraîna tous ses confrères à cette ridicule opinion, perdit le jeune homme, le ruina et le fit condamner par contumace à la mort, ne pouvant venir à bout de saisir sa personne. » (OC II, 124).

<sup>771</sup> Lever, *Donatien Alphonse François, op. cit.*, p. 216, croit que le passage des *Cent Vingt Journées* que nous reproduisons par la suite rend les sentiments personnels du marquis. Etant donné l'ironie à l'œuvre dans les textes sadiens, ou pourrait dire le contraire aussi.

Ce dernier passage constitue une mise en abyme si l'on considère que le jeune peintre banni ne peut être qu'un masque de l'écrivain Sade, également exilé, et brûlé en effigie selon l'épisode parallèle dans *Les Cent Vingt Journées* : à l'époque de l'affaire de Marseille jugée à Aix, notre auteur venait d'avoir trente-deux ans. Il pouvait donc passer pour « jeune » comme le peintre dans les « Harangueurs provençaux ». Les deux textes créent des mondes à l'envers parallèles : dans le texte ésotérique, la punition manque son objectif, puisqu'elle est acceptée comme récompense, dans le texte exotérique, la punition se retourne contre les punisseurs. Il y a aussi inversion parce que ceux qui sont brûlés dans « Les harangueurs provençaux », ce sont les auteurs de la condamnation du marquis, en lieu et place de l'incriminé. Les deux passages varient en outre un motif exhibitionniste : à chaque fois, l'ostentation du membre doit prouver l'appartenance à une communauté de valeurs. Dans le premier cas, le traducteur parlant persan – d'abord pris pour un renégat par Riza Beg au vu de ses connaissances linguistiques – prouve par l'absence de circoncision l'appartenance à la foi chrétienne. Dans le deuxième cas, il s'agit au contraire d'aller contre la religion et de faire allégeance au libertinage, car c'est l'« opprobre » qui détermine l'éjaculation.

Comme dans le cas de Paparel, le lecteur ne saurait saisir le sous-entendu libertin sans connaître l'affaire Sade dans ses détails. Ces inversions ne se révèlent que dans les menus détails qui ne sont pas révélés intégralement. En revanche, la comparaison avec Mérindol et Cabrières ne constitue pas seulement un anachronisme flagrant, il rabaisse aussi de toute évidence la grande histoire à la saleté de la petite chronique. C'est comme si le drame des villages vaudois décrit par Voltaire ne tenait plus que de l'historiette, et comme si de manière complémentaire les affaires de mœurs personnelles tenaient de la grande histoire : Mérindol et Cabrières illustrent bien le procédé de la décontextualisation parodique de l'histoire.

#### 6.4.5 « L'heureuse feinte » et le procès de La Marquise de Gange

Nous terminerons l'inventaire des événements historiques dans les *Historiettes* et les *Contes et fabliaux* en soulignant une reprise parodique surprenante de « L'heureuse feinte » dans le roman historique de *La Marquise de Gange*, que Sade ne publia qu'en 1813 : les deux textes ont pour protagonistes deux marquises du Midi, Mme de Guissac et ladite marquise de Gange. Les deux femmes, à la fin du récit, se voient proposer le choix de leur mort, par un mari follement jaloux respectivement le complice d'un mari qui simule la jalousie. « Je vous laisse le choix de votre mort » (OC II, 96), profère M. de Guissac dans l'historiette, braquant un pistolet sur sa femme et lui tendant une coupe qu'il dit remplie de poison ; « Choisissez donc, vous dis-je, du feu, du fer ou du poison » (OC XI, 369), s'écrie l'abbé Théodore dans le roman, frère et complice du marquis de Gange, présent avec lui devant la marquise. Dans les deux versions parallèles, la marquise finit par obéir et boit le liquide.

L'horizon d'attente diffère à la lecture des deux textes : préparé par un titre comme « L'heureuse feinte » à une scène de comédie, le lecteur de l'historiette n'y attend qu'un léger divertissement sans prétention et sans fondement historique. La coupe que le mari fait boire à son épouse ne contient d'ailleurs que de la limonade au lieu de poison. *La Marquise de Gange* prépare le lecteur autrement : « Ce n'est point un roman que nous offrons ici ; l'affreuse vérité des faits que nous allons tracer se trouve dans les *Causes célèbres* » (OC XI, 177). En conséquence, le préfacier ne veut pas amuser, mais dire la vérité, apparemment dans le but d'armer le lecteur contre les méchants. Les *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements des cours souveraines qui les ont éditées* sont une collection de rapports de crimes et de procès, publiés par le polygraphe François Gayot de Pitaval (1673-1743) à partir de 1734. Nous avons vérifié dans l'édition de 1757 reproduite dans l'édition Tête de feuilles des *Œuvres* de Sade, ainsi que dans l'*Abrégé des Causes célèbres* fait par Besdel ; les deux sources donnent la phrase suivante, sur laquelle Sade modèla celles de « L'heureuse feinte » et de *La Marquise de Gange* : « Madame, il faut mourir : choisissez le feu, le fer ou le poison ». <sup>772</sup> Mais ce qui étonne bien plus, c'est que l'épisode de l'historiette donné pour fictif, amusant et anodin, précède le récit véridique du roman historique d'un quart de siècle. Sade devait avoir lu les *Causes célèbres* même avant d'écrire « L'heureuse feinte ». <sup>773</sup> De ce fait, le comportement du marquis de Guissac dans l'historiette nous est dévoilé comme une parodie comique de l'histoire tragique des *Causes célèbres*, la limonade remplaçant le poison attesté par la source. Le marquis de Guissac adopte ce procédé dans le but d'extorquer la vérité de sa femme qu'il accuse d'adultère : se croyant au seuil de la mort, Mme de Guissac se confessera devant le prêtre, admettant tous ses torts, mais sans rien dire d'un amant. L'approche de la mort et l'autorité du sacrement donneront à la confession publique de l'épouse toute la force de la sincérité aux yeux du mari. Guéri de sa jalousie, il reviendra à sa femme.

Soulignons que chaque texte, des *Causes célèbres* à *La Marquise de Gange* en passant par « L'heureuse feinte », contient deux types de sacrements successifs : dans les deux textes de Sade, le fait de boire est conjugué avec une confession au sens figuré ou propre. L'aveu demandé dans l'« Heureuse feinte » est une espèce de confession, et l'action de boire dans une coupe tendue suscite le scénario de la communion. Dans les *Causes célèbres* et dans *La Marquise de Gange*, la victime consomme en outre une hostie avant de mourir. Dans la version de Gayot de Pitaval, un abbé assiste en effet à la procédure du premier sacrement, et c'est lui qui

<sup>772</sup> Ce texte reproduit in OC-Tdf XI, 396 est tiré de : *Faits des Causes célèbres et intéressantes, augmentés de quelques Causes*, Amsterdam, 1757. Nous avons aussi consulté P.-F. Besdel, *Abrégé des causes célèbres et intéressantes, avec les jugements, qui les ont décidées*, Pont-à-Mousson, F.-D. Thiéry, <sup>6</sup>1806, t. II, p. 22. L'*Abrégé* de Besdel fut réédité plusieurs fois à l'époque de Sade, dès les années 1770. Sur la popularité des récits de crimes et procès à l'époque révolutionnaire, voir Sarah C. Maza, *Private Lives and Public Affairs. The Causes célèbres of Prerevolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1993.

<sup>773</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., pp. 118-122 et p. 226 remarque qu'il y avait un exemplaire à la bibliothèque de la Bastille.

« rassembla avec un poinçon » « le plus épais » du poison « qui restait au fond ». L'expression 'boire le calice/la coupe jusqu'à la lie' s'utilise notamment dans le récit de la Passion du Christ. Dans l'Evangile de Luc, Jésus se révolte, comme les marquis de Guissac ou de Gange, avant de se résigner : « Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe ! Toutefois, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne. »<sup>774</sup> La religion est présente encore chez Besdel, où le marquis s'écrie : « allons, madame, [...] il faut boire le goupillon. »<sup>775</sup> Le « goupillon » sert, dans les messes catholiques, à gicler de l'eau bénite. Il y a comparaison implicite, par l'intermédiaire de l'eau bénite, entre le vin de la communion, instrument du salut, et le poison, instrument de la mort. Ces légères variantes dans les sources, et surtout les détails qui évoquent des scénarios bibliques connus du lecteur, comme celui de la Passion du Christ, dévoilent le caractère littéraire des *Causes célèbres*. Dans *La Marquise de Gange*, le ton biblique de la scène est encore renforcé, car elle parle comme le Christ : « O ciel ! n'est-il donc que mon sang qui puisse assouvir votre vengeance ? et faut-il qu'il soit répandu par vous ? » (OC XI, 369). Et le marquis de répondre : « Bois donc [...], avale le calice jusqu'à la lie. »

Nous voyons que les deux sacrements dans les hypotextes hétérographes ont donné lieu à deux récritures différentes chez Sade, dont chacune privilégie d'autres motifs dans la parodie. Si l'historiette remplace le calice ou le goupillon par la limonade, le roman reprend le motif du poison non seulement dans le premier sacrement métaphorique, mais encore dans l'hostie offerte à la femme dans le sacrement réel successif : paradoxalement, c'est en un instant où personne n'en veut à sa peau que la marquise refuse une hostie qu'elle croit empoisonnée, de sorte que le salut ici-bas entre en conflit avec le salut éternel. Comme le marquis de Guissac qui partagera sa limonade avec la marquise, l'abbé dans le roman se verra contraint de partager l'hostie pour rassurer la marquise de Gange. Le partage présent dans les deux versions de Sade nous invite à les examiner de plus près. Nous citons d'abord le texte de l'historiette, ensuite celui du roman :

« La pauvre Mme de Guissac effrayée se détermine pour le poison, prend la coupe et l'avale.

- Arrêtez, lui dit son époux dès qu'elle en a bu une partie, vous ne périrez pas seule ; haï de vous, trompé par vous, que voudriez-vous que je devinsse au monde ? et en disant cela, il avale le reste du calice.

- Oh monsieur, s'écrie Mme de Guissac, dans l'état affreux où vous venez de nous réduire l'un et l'autre, ne me refusez pas un confesseur [...]. » (OC II, 24)

« Mme de Gange sentant approcher ses derniers moments redemanda les secours de la religion... Mais quelle fut sa surprise de se les voir offrir par l'abbé Perret ! Il lui apporte les consolations de la sainte Table. La marquise effrayée ne veut pas consommer l'hostie sans que le vicaire en prenne la moitié : il y consent, et Mme de Gange satisfait ensuite à tout ce qu'exige la sainteté de ce sacrement. » (OC XI, 374)<sup>776</sup>

<sup>774</sup> Lc 22:42. Voir aussi Mt 26:39 et Mc 14:36 (Bible de Segond).

<sup>775</sup> Besdel, *Abrégé des causes célèbres*, op. cit., p. 24.

<sup>776</sup> L'abbé Perret est comme l'abbé dont nous avons parlé plus haut, un complice du marquis jaloux.

Notons le participe « effrayée » décrivant à chaque fois l'état de la marquise. Les biens consommés se valent également : inoffensifs en vérité, les deux mourantes les croient empoisonnés. L'hostie entre dans une équation avec la limonade, substitut parodique du vin de la communion. Dans le premier cas, la femme, trop crédule, ne se méfie pas assez, dans le deuxième, presque impie, elle se méfie trop. L'hostie partagée ne semble pas plus crédible que la limonade empoisonnée fictive, mais le motif se trouve bien dans les *Causes célèbres*, que nous pensons dignes de foi.

Sur la base de ce que nous venons de voir, nous pouvons, une nouvelle fois, déceler deux procédés parodiques différents : il y a rabaissement et inversion d'une part, et imitation caricaturale d'autre part. Le vin de la communion, boisson précieuse, forte et sacrée, est dilué en une boisson d'enfants. Il y a inversion, parce que le mari la partage sur sa propre initiative, pour se suicider en apparence, alors que dans la deuxième parodie, plus conforme à l'hypotexte originel, c'est l'épouse qui demande le partage pour ne pas être tuée. Le procédé de la surconventionalisation caricaturale est réalisé de manière plus subtile : si dans les *Causes célèbres*, le marquis fait boire son poison sous la forme de « goupillon », cela met en relief le comportement impie d'un assassin qui ne recule pas devant le blasphème. D'une manière complémentaire et dans la même foulée, Sade accentue les vertus chrétiennes de la marquise, comme sa reconnaissance, sa disponibilité à pardonner au lieu de se venger, et surtout, sa résignation au sacrifice dans une véritable *imitatio Christi*.<sup>777</sup> ce n'est que par l'exagération que l'effet chez le lecteur devient contraire. Celui-ci s'indigne de la méchanceté d'un impie, mais s'interrogera sur la bêtise d'une candide croyante, victime non de la méchanceté des autres, mais de sa propre naïveté. A force d'être souligné, le discours religieux ne rend pas le crime plus odieux, bien au contraire : il confère à la mort de la victime le caractère d'un sacrifice volontaire. Sade ajoute une fin à son roman qui mène deux coupables à la mort, mais épargne l'abbé de Gange, frère et complice du marquis, le récompense même : il se fait précepteur en Hollande, enseigne ses principes, puis épouse une fille qu'il séduit avec succès. Ses hôtes, lorsqu'ils découvrent son passé criminel, le ménagent. Il sera finalement repéré et assassiné par un inconnu, sans explication aucune. Par ce qu'il a de factice, ce *deus ex machina* est typiquement sadien. Tombe ainsi du ciel la morale de l'histoire, encore plus incroyable : « si quelque chose console le malheureux, c'est la certitude où il doit être que la main qui l'écrase subira bientôt le même sort » (OC XI, 379). Conclusion fort ambiguë, parce qu'on ne sait qui, de la marquise de Gange ou de l'abbé de Gange son assassin, doit être considéré comme « malheureux ». Une page avant, une autre phrase est d'autant plus éloquente, par rétrolecture : « il avoue qu'il est le malheureux abbé de Gange... ». Nous sommes donc amené à dégager un sens immoraliste.

La communion s'avère particulièrement apte aux inversions dans l'œuvre de Sade : nous rappelons la communion avec le volcan dans l'*Histoire de Juliette*,

<sup>777</sup> C'est aussi l'avis de Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 126.

analysée plus haut.<sup>778</sup> L'exemplier de ces variantes nous permet d'affiner la poétique de la parodie sadienne sur un élément constitutif central du discours chrétien. D'un texte à l'autre, nous trouvons différentes versions de la communion, des versions où le sens de sacrifice se fait plus ou moins littéral :

	« L'heureuse feinte »		<i>La Marquise de Gange</i>		<i>Histoire de Juliette</i>	
Comparé	Vin	Communion	Hostie	Communion	Hostie	Communion
Comparant hypotextuel	Sang du Christ		Corps du Christ		Corps du Christ	
Comparants parodiques	Limonade / Poison	Menace d'assassinat	Poison	Tentative d'assassinat	Cadavre d'Olympe	Assassinat accompli



Les flèches indiquent la gradation qui du côté des comparants parodiques de la communion, commence par un sacrifice qui reste virtuel et métaphorique, passe par un sacrifice réel mais non accompli pour aboutir à un sacrifice littéral, synonyme de meurtre : Olympe est engloutie par la bouche du volcan. Signalons que le tableau est une typologie et ne suit pas la chronologie des textes. Ce qui compte ici, c'est que la gravité pénale des faits augmente :<sup>779</sup> le rabaissement axiologique se renforce à fur et à mesure que le motif métaphorique dans l'hypotexte chrétien – le sacrifice – se fait littéral. Pour le dire en termes théologiques, nous passons d'une lecture calviniste de l'eucharistie, sans transsubstantiation des espèces de la communion, à une lecture catholique ou luthérienne, selon laquelle lors de la communion, il y aurait présence réelle d'un corps (celui du Christ ou d'un substitut) dans le pain et le vin... La manière dont Sade réalise le dogme dans ses fictions équivaut à une énorme et grossière dénudation caricaturale de l'hypotexte.

## 6.5 Bilan : discours testimonial et fonction fantastique

Nous avons traité des lieux et des dates et esquissé quelques fonctions de l'histoire dans l'écriture parodique de Sade ; nous passons maintenant à l'examen d'un troisième indicateur du discours historique : des pactes de véridiction spécifiques proposés par le narrateur dans son rôle d'historien, dans les *Historiettes* en particulier. Ce qui frappe, c'est que le narrateur insiste d'autant plus sur la vérité et les preuves, les sources et le travail de recherche, que le récit se fait fantastique et

<sup>778</sup> Voir notre chap. 5.3.2.

<sup>779</sup> Classement par gravité selon le *Code pénal* suisse : dans « L'heureuse feinte », nous avons une menace de mort avec circonstance atténuante à cause de l'état de colère (articles 64 et 156,3.) ; dans la scène de *La Marquise de Gange*, nous sommes encore dans le contexte d'une tentative d'assassinat (article 21,1. ; mais la tentative sera portée à bout plus tard) ; dans *l'Histoire de Juliette* l'assassinat est accompli avec plusieurs circonstances aggravantes comme la préméditation, le mobile, le but et la façon d'agir particulièrement odieux (article 112).



raconte des événements surnaturels, comme l'indiquent déjà les titres des deux historiettes dont nous traiterons par la suite, « Le revenant » et l'« Aventure incompréhensible et attestée par toute une province ». Ces deux textes illustrent d'une manière exemplaire la dialectique entre histoire et fable que nous avons identifiée entre les deux recueils de récits brefs, les *Historiettes* et les *Contes et fabliaux*.

Ces preuves que le narrateur s'entête à invoquer au début l'histoire fantastique du « Revenant » se veulent d'autant plus convaincantes qu'elles présentent la « signature de plusieurs témoins », qu'elles sont conservées dans des « archives respectables » :

« La chose du monde à laquelle les philosophes ajoutent le moins de foi, c'est aux revenants ; si cependant le trait extraordinaire que je vais rapporter, trait revêtu de la signature de plusieurs témoins et consigné dans des archives respectables, si ce trait, dis-je, et d'après ces titres et d'après l'authenticité qu'il eut dans son temps, peut devenir susceptible d'être cru, il faudra bien, malgré le scepticisme de nos stoïciens, se persuader que si tous les contes de revenants ne sont pas vrais, au moins y a-t-il sur cela des choses très extraordinaires. » (OC II, 31)

Dans l'« Aventure incompréhensible et attestée par toute une province », ce sont des « registres » et « témoignages » de « deux villes » qui présupposent une espèce d'enquête policière sur le cas de satanisme, « revêtu » de ce fait de la dignité d'événement historique par la présence de documents consultés par le narrateur :

« Il n'y a pas cent ans qu'on avait encore dans plusieurs endroits de France, la faiblesse de croire qu'il ne s'agissait que de donner son âme au diable, avec de certaines cérémonies aussi cruelles que fanatiques, pour obtenir tout ce qu'on voulait de cet esprit infernal, et il n'y a pas un siècle révolu que l'aventure que nous allons raconter à ce sujet, arriva dans une de nos provinces méridionales, où elle est encore attestée aujourd'hui sur les registres de deux villes et revêtue des témoignages les plus faits pour convaincre les incrédules. Le lecteur peut le croire, nous ne parlons qu'après avoir vérifié ; assurément nous ne lui garantissons pas le fait, mais nous lui certifions que plus de cent mille âmes l'ont cru, et que plus de cinquante mille peuvent encore attester aujourd'hui l'authenticité avec laquelle il se trouve consigné dans des registres sûrs. » (OC II, 40)

Le narrateur n'est pas, ici, un témoin oculaire proprement dit ; il se donne plutôt des airs de spécialiste, de chercheur et esprit critique qui n'admet aucun fait sans l'avoir examiné sous toutes les coutures : il prend une posture d'historien. A bien lire ces passages, nous remarquons qu'il y a anguille sous roche, et que le pacte de véridiction propre au discours historique ne cautionne pas le récit, mais le disqualifie en trahissant son double fond. C'est ce que nous dévoilent les subordonnées hypothétiques dans les passages cités : « assurément nous ne lui [sc. au lecteur] garantissons pas le fait » – c'est la concession dans « Aventure incompréhensible ». Et dans « Le revenant », la concession est même double, introduite à chaque fois par la conjonction « si » : « *si* ce trait [...] peut devenir susceptible d'être cru, il faudra bien, malgré le scepticisme de nos stoïciens, se persuader que *si* tous les contes de

revenants ne sont pas vrais », etc.<sup>780</sup> Par ailleurs, la formulation « susceptible d'être cru » circonscrit de manière prudente l'adjectif « vrai », qui apparaît ensuite, mais sous forme niée. Le verbe « revêtir » dans l'expression « aventure [...] revêtue » de « témoignages » suscite l'idée d'un habillement et partant d'un déguisement contraire à la vérité. Le narrateur historien n'attire l'attention sur les sources que pour mieux discréditer le récit, sous l'apparence d'une caution. Qu'il y ait de l'ironie, c'est ce que démontre l'*explicit* d'une autre historiette, « Le serpent », où une nouvelle subordonnée hypothétique formule une certaine réserve : « Ô Providence, que tes décrets sont inexplicables, si cette aventure est aussi vraie que toute la province de Bourgogne l'assure ! » (OC II, 20). L'acteur collectif constitué par « toute la province » équivaut aux « cent mille âmes » dans l'« Aventure incompréhensible ». Un certain mépris pour la vérité des masses transparait.

L'opposition apparente entre vérité historique et discours fantastique est dépassée en vue du message clandestin à transmettre, dont le surnaturel n'est finalement qu'un chiffre allégorique. Sade reprend au discours religieux un mode qu'il infléchit vers un message incompatible avec lui car immoral. La dé-allégorisation ou l'allégorisation à rebrousse-poil est plus proche de l'explication matérialiste que fourniraient les « stoïciens » évoqués pour rendre compte du surnaturel. Le discours historique peu crédible détourne l'attention de la vérité des faits et la canalise sur le problème des valeurs et de la persuasion rhétorique. « Nous nous interdisons toute réflexion sur ce fait incompréhensible ; il existe, il ne peut se révoquer, mais il est inexplicable. » (OC II, 43). Dans cette phrase finale de l'« Aventure incompréhensible », l'interdiction de réfléchir n'est autre chose qu'un appel à le faire : mais en la lisant à la lettre, l'hypothèse d'une correspondance entre les faits et le récit ne saurait qu'obnubiler une stratégie de manipulation tout à fait indépendante de la véridiction.

Ainsi, le schéma traditionnel du pacte avec le diable qui se raconte dans l'« Aventure incompréhensible » est miné de l'intérieur et parodie l'ensemble de cette littérature. Le baron de Vaujour, protagoniste de l'historiette, est alchimiste à ses heures et parvient à faire apparaître Satan. L'immolation d'« un enfant au diable » est passée sous silence (OC II, 40). Comme prévu, le baron promet « son âme » au diable en échange de trente-cinq ans de bonheur (OC II, 41). Le baron s'enrichit au jeu, jouit dans le plaisir, fonde une famille avec sept enfants. A terme de la période de bonheur accordée, contrairement aux clauses même du pacte, Satan se contente de massacrer la famille dans le château du baron de Vaujour au lieu de lui prendre son âme : le baron accomplit une apparente conversion, et tombe dans la « plus haute piété » (OC II, 43). Dans l'univers libertin des textes sadiens, les conversions sont toujours tardives et miraculeuses, factices et peu crédibles, peut-être même

<sup>780</sup> Les « stoïciens » sont les défenseurs de l'évhémérisme dont nous avons parlé au chap. 5.1. Pour l'*Encyclopédie*, « Il n'est pas difficile de conclure » des « principes » de cette philosophie, « que les stoïciens étoient matérialistes, fatalistes, & à proprement parler athées ». Ils ne pouvaient donc pas croire aux revenants non plus ; voir *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 15, p. 528.

superflues parce qu'elles adviennent à la fin de la vie. Elles surprennent d'autant plus qu'elles ne sont préparées par aucun doute, aucun signe. Elles n'apportent aucune péripétie, aucun épisode essentiel au récit : aussi n'abolissent-elles jamais les crimes commis, comme ceux du baron de Vaujour, mais contribuent à les présenter comme excusables. Pire, la parodie sadienne peut transformer les vices précédant une conversion en crimes inévitables voire nécessaires, car sans eux il n'y aurait pas de conversion. En termes de narratologie – le programme de base (la conversion) s'efface au profit du programme d'usage (l'errance dans le vice), qui devient le nouveau programme de base.<sup>781</sup>

Si dans ces récits pseudo-fantastiques où il n'y a que de l'allégorie, la manipulation est en même temps cachée et affichée par le faux-fuyant de la véridiction, de la prétendue correspondance des faits avec la vérité, il existe un autre schéma fantastique chez Sade où la manipulation, au contraire, est ouvertement et directement affichée comme telle. Le procédé explicite de l'ostentation qui remplace l'implicite de l'allégorie clandestine produit finalement le même résultat : la non-correspondance patente des faits avec la vérité discrédite encore le discours fantastique. Nous avons vu un exemple dans la feinte conjonction de planètes du « président mystifié ». Plus loin, le même conte nous offre une scène de théâtre dans le théâtre qui nous intéresse comme parodie. C'est une machination concertée par les ennemis du président de Fontanis qui, mort de peur à l'apparition de faux fantômes, joués par des êtres en chair et en os et bien vivants, « se jette à genoux » et « implore sa grâce » (OC II, 123). La scène constitue un monde à l'envers, car ce sont les fantômes qui jugent et punissent le juge, pour ses sentences considérées dorénavant comme simples crimes au lieu de produits de la justice : « quatre de ces esprits physiques » rappellent « quatre principaux meurtres qu'il a commis juridiquement » (OC II, 123 s.). L'équivalence numérique entre les fantômes et les peines capitales abusives suggère un lien métonymique, de cause à effet, entre les revenants et ces erreurs judiciaires. La scène semble modelée sur le fameux revenant de Shakespeare, l'épisode où le fantôme du père de Hamlet apparaît à son fils pour lui dévoiler le crime commis par sa mère (acte I, scène 5).<sup>782</sup> Le théâtre dans le théâtre, respectivement le théâtre dans le conte formulent, dans *Hamlet* et dans « Le président mystifié », une sanction : l'assassinat joué par les acteurs que Hamlet engage à ce but, dans la deuxième scène de l'acte III, produit la preuve de leur culpabilité, grâce à l'observation de la réaction des assassins dans le public. Sade va un peu plus loin : les faux fantômes alliés de Mlle de Téroze, dans leur rôle théâtral de juges déguisés en fantômes, n'ont plus besoin de preuves : ils passent à la punition et rossent le coupable. Il nous semble que nulle part dans l'œuvre sadienne la fonction du fantastique et du fabuleux n'est mieux illustrée : tout phénomène

<sup>781</sup> Voir la terminologie in Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, op. cit., p. 83.

<sup>782</sup> La seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle est marquée par la découverte de Shakespeare, publié en français en vingt volumes entre 1776 et 1783 ; Ducis avait adapté Hamlet à la scène française dès 1769. Voir à ce propos Delon, Mauzi, Menant, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 54.

suraturel ne saurait que résulter d'une tromperie ; à part cela, il est à considérer comme sanction, et ce n'est plus la vérité des faits, mais le jugement de valeurs et le discours idéologique qui est au premier plan.

De ce fait, nous devons en partie distinguer le fantastique sadien de celui analysé par Tzvetan Todorov. Les deux se rejoignent tout d'abord sur le plan des fonctions idéologiques : pour Todorov,

« le fantastique permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui. A reprendre les éléments surnaturels, tels qu'on les a précédemment énumérés, on verra le bien-fondé de cette remarque. Soient par exemple les thèmes [suivants] : l'inceste, l'homosexualité, l'amour à plusieurs, la nécrophilie, la sensualité excessive... On a l'impression de lire une liste des thèmes interdits, établie par quelque censure : chacun de ces thèmes a été, de fait, souvent interdit, et peut l'être encore de nos jours. »<sup>783</sup>

Nous avons vu qu'au lieu des messages libertins, des vices et des crimes toujours ostensiblement assumés dans les textes exotériques, seul la fable et le fantastique font l'objet de censure chez Sade. Soit exagérés et mis en scène comme caricature, soit décontextualisés à l'intérieur d'un récit pétri d'effets de réel, de personnages et de datations historiques, la fable et le fantastique ne sont jamais assumés en dehors de la parodie. Le discours testimonial, l'apparente réalité des preuves, n'augmente nullement la perplexité chez le lecteur et ne renforce en rien l'impression du fantastique, comme le veut la théorie de Todorov :<sup>784</sup> le principe de la dénudation parodique empêche toute hésitation entre réalité et irréalité. Les *Historiettes* et les *Contes et fabliaux* sont donc parfaitement cohérents avec les œuvres connues de Sade ; ces récits paraissent comme le champ d'essai narratif du marquis et livrent des clés essentielles pour la compréhension de son art. Ils forment en outre un pont avec d'autres textes importants comme les romans historiques et confirment l'importance d'une problématique comme l'histoire, peu connue et reconnue dans la critique sadienne jusqu'à ce jour. C'est ce qu'il nous a tenu à cœur de démontrer en guise de transition.

---

<sup>783</sup> Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., pp. 166.

<sup>784</sup> *Ibid.*, chap. 2, pp. 36-45.



## **VII**

### **HISTOIRE ET LIBERTINAGE**



## 7.1 Les trois romans historiques de Sade et l'univers libertin

Peu d'études ont été consacrées aux romans historiques de Sade. Ce constat vaut même pour le plus important, *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*. Un coup d'œil sur les rares publications que *l'Histoire secrète d'Isabelle* a suscitées permet de conclure que les critiques peinent à se mettre d'accord sur le sens du texte. Pendant le colloque de Cerisy de 1981, qui fut consacré au marquis de Sade, Jean-Claude Bonnet parlait d'Isabelle comme d'une « inflexible libertine », <sup>785</sup> alors que Chantal Thomas, au contraire, insistait sur les différences entre la reine et les héroïnes libertines de Sade, en soulignant qu'Isabelle commettait le crime plus par despotisme que par plaisir. <sup>786</sup> Nous verrons plus loin que les deux arguments ne peuvent être maintenus sous cette forme.

L'ouvrage de Stéphanie Genand, *Le libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, ne parle que de *La Philosophie dans le boudoir* et de *l'Histoire de Juliette*, pour essayer de dégager l'incidence de la Révolution sur les textes de Sade en déterminant une limite qui couperait son œuvre en un avant et un après. <sup>787</sup> Nous pensons qu'une telle recherche aurait en tout cas dû s'étendre sur les romans historiques proprement dits, sans exclure *Aline et Valcour*, dont la rédaction est marquée par l'avènement de la Révolution : on peut y voir de nombreuses traces de ces événements politiques, par exemple dans une tirade antiroyaliste (Œ I, 815) qui annonce celle de Juliette devant le roi de Naples (Œ III, 1018). Dans ce qui suit, nous prendrons une autre voie, en nous intéressant aussi au lien entre libertinage et histoire, mais en évitant cette tendance de la critique sadienne de ne chercher que dans les œuvres obscènes. En plus, nous ne définirons pas l'histoire comme le reflet du contexte contemporain dans les œuvres, mais la chercherons d'abord dans les trois romans historiques du marquis, qui sont, dans l'ordre chronologique de leur publication ou de la rédaction, *Adélaïde de Brunswick, princesse de Saxe* (manuscrit daté de 1812), *La Marquise de Gange* (publié en 1813) et *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France* (manuscrit daté de 1814). <sup>788</sup>

En raison de la théorie de la conversion que nous venons de développer à propos de l'« Aventure incompréhensible », nous ne pouvons souscrire à l'interprétation de ceux qui, comme Jean-Jacques Pauvert ou Hans-Ulrich Seifert avec plus de prudence, <sup>789</sup> classifient les romans historiques sadiens dans la tradition

<sup>785</sup> Jean-Claude Bonnet, « Sade historien », in Camus et Roger, *Sade : écrire la crise*, op. cit., pp. 133-146, p. 143.

<sup>786</sup> Chantal Thomas « Isabelle de Bavière. Dernière héroïne de Sade », pp. 47-66 in Camus et Roger, *Sade : écrire la crise*, op. cit., p. 55.

<sup>787</sup> Stéphanie Genand, *Le libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, pp. 199-210.

<sup>788</sup> Pour les informations bibliographiques concernant les manuscrits et les premières éditions, se rapporter à OC XI, 171-174 et OC XII, 9-13.

<sup>789</sup> Seifert dit à propos de *La Marquise de Gange* ce qui vaut aussi pour *Adélaïde de Brunswick*, à savoir que les concessions à la morale par endroits rendraient la visée globale du roman



apologétique et vertueuse. Pauvert voit une espèce de seuil dans l'écriture du marquis en l'année 1807 :

« Comme *Adélaïde de Brunswick*, comme *Isabelle de Bavière*, comme la lettre à Charles Quesnet ou les pièces et couplets composés pour le théâtre de Charenton, *La Marquise de Gange* s'inscrit dans l'apologie de la vertu (et même de Dieu) entreprise par Sade dans sa production – du moins ce que nous en connaissons, après la dernière saisie des *Journées de Florbelle* en juin 1807. » (OC XI, 173).

Nous montrerons qu'il y a tout sauf une apologie de la vertu ou de Dieu. Une prémisse centrale de notre argumentation, c'est que les nombreux passages parallèles entre ces textes présumés anodins et ceux ouvertement libertins devront se lire sur un mode parodique qui nous force à nous placer au deuxième degré, et à transcender l'opposition entre sérieux et ludique pour une interprétation qui tiendrait des deux.

Précisons d'abord dans quelle mesure les trois œuvres sont à considérer comme appartenant au genre du roman historique : en ce qui concerne la matière racontée, *Adélaïde de Brunswick* et *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* nous présentent des personnages historiques importants dont il est possible de vérifier les faits racontés par Sade.<sup>790</sup> La distance temporelle qui les éloigne du narrateur-historien est grande. *La Marquise de Gange* qui raconte un fait divers attesté, nous propose des personnages historiques d'importance secondaire, vivant à distance d'un siècle plus ou moins de notre historien. Dans les deux textes, le narrateur nous propose en outre des réflexions sur l'époque respective qui soulèvent certains problèmes liés à leur histoire.

Par la suite, nous allons examiner les parallélismes en les traitant par catégorie, en commençant par un parallélisme stylistique général, qui concerne la nature explicitement argumentative du texte, notamment dans le traitement des problèmes de l'histoire évoqués. Ensuite, nous nous consacrerons plus exclusivement à l'analyse de parallélismes de contenu, sémantiques et thématiques. Les motifs dont nous constatons le retour comprennent des idéologèmes typiquement sadiens, tantôt ouvertement recommandés, tantôt clandestinement suggérés sur le modèle des événements historiques racontés de manière fidèle, semble-t-il, mais destinés toutefois à servir d'enseignement.

En guise de remarque préliminaire fondamentale, nous sommes tenus d'établir solidement ici l'importance des textes exotériques, et notamment du discours historique, pour l'ensemble de l'œuvre sadienne, voire la priorité de ces textes sur ceux obscènes que la critique a toujours privilégiés. Nous nous proposons de le faire à l'aide d'un passage exemplaire contenant une apologie du meurtre par le

---

méconnaissable (Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., pp. 132 et 139). Seifert ne voit donc pas la subversion de la morale.

<sup>790</sup> Les sources sont largement citées dans *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*. Pour celles de *La Marquise de Gange* et d'*Adélaïde de Brunswick*, consulter Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., pp. 118-122 et 132-136.

personnage historique Jean Petit, prédicateur de l'époque d'Isabelle, qui apparaît dans l'*Histoire secrète* :

« Enfin le cordelier Jean Petit parla, et après avoir déclaré qu'il était chèrement payé pour ce qu'il faisait (aveu bien extraordinaire sans doute), il osa soutenir que, dans certains cas, l'homicide était légitime, ce qu'il appuya par douze raisons, en l'honneur, dit-il, des douze apôtres, qui pourtant ne tuèrent personne et qui ne parlaient qu'au nom d'un dieu de paix bien éloigné de légitimer le meurtre. Mais est-il étonnant qu'un *moine* bien payé préconise les crimes du scélérat qui le couvre d'or ? Ce n'est donc pas du discours odieux de Jean Petit qu'il faut que la postérité s'étonne, mais seulement de l'ineptie des auditeurs qui loin de faire à l'instant punir un tel monstre le laissèrent déraisonner plus de trois heures. »<sup>791</sup> (OC XII, 132)

Le narrateur feint ici une indignation qui serait complète si, en même temps, il n'excusait pas le moine par « l'ineptie » du public qui renonce à le punir. Cette indignation se note dans le terme d'« odieux » qualifiant l'apologie et dans celui de « monstre » appliqué à Petit. Ce qui suprend dans ce passage exotérique, c'est de retrouver un idéologème (l'apologie du meurtre) qui est la basse continue dans les ouvrages ésotériques de Sade. Cette apologie se trouve notamment dans « Français, encore un effort si vous voulez être républicains » (CE III, 143-151), dans l'*Histoire de Juliette* et comme principe de la dernière partie des *Cent Vingt Journées*, consacrée aux « passions meurtrières » (CE I, 347). Le discours criminel présenté comme le produit d'un moine dévalorisé en train de « déraisonner », d'un adversaire semble-t-il de la philosophie, devient une argumentation philosophique sérieuse, scientifique presque, dans *La Philosophie dans le boudoir* et dans l'*Histoire de Juliette*, où un terme comme « odieux » ou « monstre » équivaldrait à un jugement positif du côté du narrateur implicite. Y aurait-il un rapport auto-parodique, un rapport en partie d'imitation caricaturale et en partie d'inversion, entre l'apologie du meurtre dans les textes ésotériques et exotériques ? – En effet, cet exemple nous incite à ne pas prendre l'apologie du meurtre dans les textes obscènes comme idéologème sérieux ; mais il nous interdit aussi de prendre la disqualification du moine pour de la monnaie sonnante et trébuchante. Le rôle de la parodie et partant de l'auto-parodie n'est pas de trancher, mais de dialectiser ces contrastes pour les saisir dans leur rapport au deuxième degré.

L'argument qui doit primer ici, c'est que l'apologie du meurtre, par le moine, constitue déjà une caricature, une parodie des sources historiques ; c'est ce que nous voyons lorsque nous examinons ce que Voltaire dit de Jean Petit. Il en parle dans une note qu'il ajoute au chapitre XI du *Traité sur la tolérance*, intitulé « Abus de l'intolérance » : le patriarche de Ferney ne s'insurge que contre ces « abominables théologiens » qui justifient le meurtre d'un souverain, d'un « monarque » qui ne partagerait plus la foi de l'église établie et dominante. Dans le cas de Jean Petit, bien avant la réforme, il s'agissait, selon Voltaire, de justifier le régicide – mais non pas le

---

<sup>791</sup> Italiques dans le texte.

meurtre en général –, dans le cadre du conflit entre la papauté et la couronne.<sup>792</sup> Sade, comme on le verra encore, accentue la couleur noire de l'histoire, en exagère les traits immoraux, pour introduire du libertinage même dans ses romans historiques. Au lieu de trouver des raisons, de justifier des actions en dégagant leurs motivations profondes, celles-ci sont tuées de manière à suggérer que le crime est commis pour l'amour du crime. La vision de l'histoire sadienne et même la justification de certains idéologèmes de son libertinage découlent d'une décontextualisation et littéralisation parodiques de l'histoire. Nous sommes amenés à relativiser l'importance de la philosophie matérialiste que la critique sadienne rend en général responsable de la justification non seulement du libertinage, mais aussi du meurtre chez le marquis. De ce fait, nous pouvons préciser encore la différence entre notre lecture parodique où l'histoire (au sens large qui n'excluerait pas l'histoire naturelle) joue un rôle déterminant, et la critique traditionnelle axée sur l'obscène :

	Hypotextes, sources	Produits	Sous-produits
Critique traditionnelle	Philosophie, matérialisme	→ <u>Textes ésotériques</u> , obscènes, majeurs	→ <u>Textes exotériques</u> , mineurs comme sous-produits et reflets des premiers
Approche parodique	Histoire sacrée, humaine et naturelle	→ <u>Textes ésotériques</u> → <u>Textes exotériques</u>	} Textes parallèles avec certaines inversions et imitations auto-parodiques

Il suffit de bien suivre Sade dans son étude de l'histoire pour trouver des modèles historiques aux crimes et aux perversions avec lesquels notre auteur provoque le lecteur, et que souvent il fait passer pour la conséquence d'une quelconque philosophie. Ce qui nous intéresse par la suite, ce sont donc les passages dans les romans historiques qui créent des parallélismes avec l'œuvre ésotérique et qui prouvent soit l'importance de l'histoire pour le discours libertin, soit la cohérence de l'œuvre par le fait que des idéologèmes semblables apparaissent comme messages d'un discours tantôt historique, tantôt fictif. Nous soulignons que nous n'avons pas pour objectif de réduire toute la création sadienne à l'histoire, mais de montrer l'importance de celle-ci dans sa dialectique avec d'autres discours qui contribuent à part égale. Ainsi, nous ne sommes pas étonnés de voir que le style d'argumentation historique de Sade imite en large mesure celui de l'argumentation philosophique caricaturale dans les autres œuvres : tandis que l'histoire constitue parfois la toile de fond inavouée d'une argumentation matérialiste, des preuves matérialistes peuvent intervenir pour interpréter des événements du passé, et remplacer même les vrais

<sup>792</sup> Voltaire, *Traité sur la tolérance*, éd. par René Pomeau, GF Flammarion, 1989, p. 84 et note 61, p. 169.

raisons, qui seraient d'ordre politique. Le deuxième point de notre recherche montrera combien l'allégorie morale de nombreux textes, qui se base sur l'opposition entre vertu et vice, se fait jour dans le discours historique. Il apparaîtra, dans un troisième point, que les acteurs de l'histoire sont réinterprétés sur la base d'une psychologie déterminant aussi les personnages fictifs d'autres textes, caractérisés par une certaine flexibilité morale. Quatrième point, nous verrons que les sources sont lues de manière parodique en motivant certains faits par des intérêts personnels inavouables, criminels ou immoraux : le marquis se plaît à souligner le rôle du voyeurisme, de la captation d'héritages et de l'échangisme dans les événements de l'histoire. Un dernier parallélisme concerne la pratique de l'auto-parodie par le retour des personnages historiques dans différents textes, en particulier entre ceux ésotériques et exotériques. Nous aurions donc, ici, un antécédent du fameux retour des personnages dans la *Comédie humaine* de Balzac.

## 7.2 Entêtement argumentatif et explications monocausales

Même si *La Marquise de Gange* relève de la chronique et du fait divers, cette œuvre s'apparente en fait à la technique de documentation et d'argumentation employée dans *L'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, véritable roman historique. Dans ce dernier texte, Sade l'historien cite sans cesse des sources, réunies dans un important appareil de notes, où l'auteur – tout en renvoyant avec soin aux feuillets consultés dans les archives –, établit un dialogue avec d'autres historiens qu'il tente de corriger. De manière semblable, le narrateur de *La Marquise de Gange* renvoie avec insistance à sa source, les *Causes célèbres*, qu'il dit suivre à la lettre.<sup>793</sup> *L'Histoire d'Isabelle* et *La Marquise de Gange* sont des textes hautement démonstratifs. Le premier surtout ressemble à un véritable roman à thèse. Dans les deux romans, la narration déduit ou induit parfois certains faits lorsque les sources présentent des lacunes. Nous le voyons ici dans *La Marquise de Gange* :

« Les mémoires, insuffisants, ne nous disent pas ici comment il se fit que Mme de Châteaublanc, se trouvant pour lors au château, n'ait pas requis un autre ecclésiastique pour administrer sa fille. Nous ne pouvons guère attribuer cela qu'à la rareté des prêtres dans une petite ville comme Gange où il n'y avait presque que des protestants. » (OC XI, 374)

C'est grâce à sa connaissance de la situation historique que l'auteur nous démontre de manière crédible pourquoi un prêtre complice d'un assassin fut admis auprès de la marquise, la victime expirante, présence guère compréhensible malgré que ce fait soit attesté par les dépositions au procès.

<sup>793</sup> Le tome onzième des *Œuvres complètes* éditées par Le Brun et Pauvert ne reproduit pas la source qui pourtant devrait être considérée comme partie intégrante de l'œuvre : on se rapportera donc à l'édition Tête de feuilles (OC-Tdf XI, 393-399).

Lu dans le contexte plus vaste de l'œuvre et non plus comme reflet du contexte historique, cet effet de réel produit par l'induction cache aussi un abus, un effet manipulateur : le même argument est utilisé plus loin, non plus dans une note comme celle que nous venons de citer, mais dans l'intrigue même, sur les lèvres d'un des ravisseurs de la marquise. Lorsque la marquise exige d'être libérée du carrosse qui l'emporte contre son gré, le ravisseur lui représente cyniquement l'impossibilité d'un arrêt : « Vous déposer ici, madame, dans cette périlleuse vallée de Lourmarin, où se réfugient les protestants, et où ils massacrent sans pitié ceux qui viennent les troubler ! » (*OC XI*, 327). Il faut souligner l'ironie du passage, car c'est le ravisseur de la marquise qui se présente comme son protecteur. Autre inversion : à cette époque, les protestants restés en France se terraient dans ce qu'on appelait le 'désert' : par l'idée que l'on eût pu les y « troubler », le narrateur insinue qu'ils vivaient en paix. N'oublions pas, au contraire, que nous sommes au milieu des années soixante du XVII<sup>e</sup> siècle, peu d'années avant la révocation de l'édit de Nantes qui en 1685 déclencha une longue période de vexations pour les protestants. Ce monde à l'envers trahit une parodie de l'histoire. Le ravisseur procède ici comme les bonnes évoquées dans la préface de *Justine* : c'est comme pour effrayer les enfants indociles qu'il invente des ogres en la personne des protestants. En insistant sur l'intimidation religieuse de la part du ravisseur, Sade semble vouloir illustrer la théorie épicurienne selon laquelle la croyance aux dieux serait indissociable de la peur, toute religion une expression de la crainte.<sup>794</sup> Ce mode de fonctionnement s'annonce à nouveau lorsque la marquise recule effrayée devant l'hostie qu'elle croit empoisonnée au moment de l'extrême-onction, à la fin du roman. L'évasion du carrosse et l'absorption de l'hostie promettent un salut douteux au sens propre ou figuré, un salut qui peut s'avérer damnation et perte : ce paradoxe retournant le discours religieux contre lui-même cache en fait une critique.

La réutilisation des mêmes moyens en guise de passe-partout dans les contextes les plus divers trahit l'entêtement argumentatif de l'écriture sadienne : les protestants de la communauté de Lourmarin dans *La Marquise de Gange* rappellent les protestants massacrés à quinze kilomètres de distance, à Mérindol, que « Le président mystifié » évoque pour critiquer la justice aixoise dans le procès de Sade.<sup>795</sup> Les nombreux parallélismes qui naissent à travers l'éternel retour du même (comme le sort des protestants), réduit la multiplicité des causes dont l'histoire serait le produit. Dans ce cas concret, l'histoire s'avère être le produit de la même intolérance à travers tous les siècles : intolérance envers les protestants ou la personne de Sade (exemplifiée par Mérindol dans « Le président mystifié ») ou

<sup>794</sup> Lucrèce dira « est mortalibus insitus horror » (v. 1165) dans la partie qu'il consacre à l'origine des dieux et où il revient à plusieurs reprises sur la peur : Lucrèce, *De la nature / De rerum natura*, éd. et trad. par José Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993, V, vv. 1161-1240.

<sup>795</sup> Également fondée par les vaudois, ce fut la deuxième communauté de protestants en Provence après Mérindol : Bernard Appy, *Les protestants de Lourmarin. Église et communauté 1560-1685*. Mémoire de DEA, sous la direction de Mme Monique Cubells, Aix-en-Provence, juin 1994. Consulté en ligne sous l'adresse <http://appy.histoire.free.fr/travaux/deaber.htm> (octobre 2007).

intolérance, au contraire, entre catholiques et protestants en général ou encore celle en particulier des protestants de Lourmarin qui menacerait la marquise de Gange selon ses ravisseurs. L'histoire agirait toujours dans le même sens, et serait déterminée par ce principe monocausal. C'est aussi pourquoi la présence protestante est rappelée à tous les niveaux : sur le plan extra- et intradiégétique, à la fois dans les notes du narrateur et dans le discours de personnages du récit. Ainsi l'érudition d'un ravisseur dans *La Marquise de Gange*, d'un personnage intradiégétique et homodiégétique, semble relever de l'historien même, c'est-à-dire du narrateur extradiégétique et hétérodiégétique : Genette parlerait, dans ce cas, d'une métalepse.<sup>796</sup> Les limites entre l'univers présent du commentateur et l'univers commenté du passé historique semblent s'effacer, ce qui peut se lire comme un nouvel anachronisme. En effet, la métalepse narrative postule une influence de l'observateur sur l'observé, du sujet sur l'objet, ce qui dans un discours historique revient à remonter l'axe du temps, et signifie une rétroaction de l'effet sur la cause. Cette contre-causalité, nous la considérons ici comme un cas spécifique de décontextualisation, une nouvelle variante de parodie imitative du discours historique.

La contre-causalité découle tout à fait naturellement de la monocausalité qui, elle aussi, nie la notion d'histoire ; contrairement à l'histoire sacrée chrétienne, qui peut ramener la plupart des effets à Dieu, l'histoire humaine profane est à considérer comme processus plus ou moins ouvert, aux causes multiples. En particulier *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* affiche ouvertement son programme d'explication monocausale :

« Nous laisserons mûrir ces réflexions dans l'esprit de ceux qui savent en faire, mais il nous sera du moins permis d'affirmer qu'aucun siècle ne nous offre une femme aussi singulière, et qu'ils ont dit une grande absurdité, ceux qui ont prétendu qu'il était bien peu important de mettre Isabelle en scène ; que le règne de Charles VI était assez intéressant par lui-même, sans qu'il devînt utile d'y présenter la reine : comme s'il n'était pas reconnu que cette reine était la cause de tout, à tel point qu'il n'est pas un seul fait dans ce règne à jamais mémorable, dont elle ne fût le premier mobile, pas goutte de sang répandu, qui ne fût le fruit de ses monstrueuses scélératesses. » (OC XII, 131).

L'expression « la cause de tout » fait de la reine le principal et unique moteur de l'histoire (« le premier mobile »). Les mystères, les légendes, les conjectures et tous les éléments fabuleux que rapportent les sources et les documents à propos d'Isabelle forment la pierre de touche de l'argumentation de Sade. Les lacunes et imperfections de l'histoire seront sans cesse comblées par une même explication :

« Le fantôme de la forêt du Mans, le charlatan de Guyenne, les rêves de l'ermite Robert, ne sont-ils pas de la même couleur ? tout cela ne part-il pas de la même main ? Et n'est-il pas l'ouvrage du même esprit ? Il faudrait terriblement s'aveugler pour résister à l'évidence de ces faits, ou se dégrader par une timidité qui déshonorerait à la fois, et l'écrivain pusillanime qui la prendrait pour excuse, ou le lecteur peu réfléchi qui l'adopterait. » (OC XII, 81)

<sup>796</sup> Genette, *Figures III, op. cit.*, pp. 243-245.

Le dispositif monocausal parodie le mouvement démystificateur typique des historiens de l'époque des Lumières, toujours sur leurs ergots lorsqu'il s'agit de miracles et fables. Les méthodes critiques de Bayle, Fontenelle et Voltaire ainsi que les théories de la conspiration des prêtres de l'abbé Meslier ont préparé le champ à la théorie de conspiration que Sade déploie aux yeux du lecteur. Rien de plus facile, de plus évident, de plus universellement valable que l'hypothèse de la tromperie pour expliquer des mystères tels qu'un « fantôme », un « charlatan » et des « rêves », tous présentés comme machinations calculées d'une seule femme. Néanmoins, la démystification rationaliste produit une nouvelle mystification, comme nous l'avons dit, dans la mesure où la multiplicité des causes, voire le hasard sont rejetés, en faveur de la théorie de conspiration faisant de la reine Isabelle un véritable bouc expiatoire, un génie du mal dont l'action dans l'histoire semble providentielle.

Nous rappelons le rôle éminent que la critique a attribué aux arguments athées et matérialistes dans les romans ésotériques. Nous avons vu que dans les romans de ce type, le paradigme de la nature est au premier plan comme principe monocausal et universel d'explication et justification, ne laissant aucune place à un Dieu créateur, ni même à quelque autre esprit comme la liberté de l'homme.<sup>797</sup> Or si nous pouvons montrer que l'histoire humaine complète et remplace parfois l'histoire naturelle pour justifier le libertinage dans les textes obscènes, il est vrai par contre que le matérialisme des naturalistes contemporains de Sade peut intervenir dans un roman historique exotérique pour expliquer la politique au Moyen Âge. Dans une espèce de digression neuropsychiatrique, l'impossibilité d'une âme immatérielle et immortelle prouve pour l'historien Sade que la maladie du roi Charles VI n'avait pas de cause naturelle immanente : pour notre historien, ses délires relevaient d'une cause extérieure et matérielle, c'est-à-dire de l'action chimique d'un empoisonnement. Sade déduit la manie dépressive attestée du roi Charles de deux prémisses, d'une part du caractère criminel qu'il prête à la reine, et d'autre part de la psychologie matérialiste selon laquelle l'âme serait elle-même sujette à des processus physiologiques de type mécanique et chimique, comme le corps. Par la fusion monocausale des plans argumentatifs incommensurables de la politique, de la psychologie et de la physiologie matérialiste, Sade en est amené à conclure que la reine a empoisonné son mari (*OC XII*, 61). Ce raisonnement mérite d'être cité :

« Est-il vrai que les facultés morales soient de la même nature que les facultés physiques ? Ce doute nous ramènerait à des siècles de ténèbres heureusement dissipées pour nous ; ne craignons donc pas d'errer sur ce fait. La folie qui attaque les facultés morales ne les trouble que parce qu'elles sont physiques ; elle ne les dérange que par la raison que tout ce qui attaque le moral lèse infailliblement le physique, et vice versa, et la folie n'étant qu'une maladie attaquant à la fois l'âme et le corps peut donc se donner, comme elle peut se guérir, ou pour mieux s'exprimer encore, se donner, puisqu'elle se guérit. » (*OC XII*, 61)

---

<sup>797</sup> Voir notamment Warman, *Sade : from Materialism to Pornography*, *op. cit.*

Dans le meilleur ton des romans ésotériques, Sade reprend plus ou moins le discours de Delbène dans l'*Histoire de Juliette* (Œ III, 217 s.) pour la démonstration de la nature matérielle de l'âme. Un clin d'œil métatextuel nous signale cependant une ironie : craignant d'être reporté aux « siècles de ténèbres » qui croyaient encore à l'existence d'une âme spirituelle, ce retour en arrière est cependant bien effectué, dans un autre sens, par le narrateur historien qui reporte son lecteur au XIV<sup>e</sup> siècle. Et l'obscurité du Moyen Âge semble – exceptionnellement – présenter quelque attrait sur le plan moral : nous sentons l'admiration pour l'habileté de la reine dans ses agissements criminels. Le narrateur signale lui-même l'anachronisme de son explication.

Il est à noter que le passage met en œuvre plusieurs sophismes, auxquels nous ne saurions souscrire qu'à une lecture superficielle : la réversibilité de toute maladie qui rappelle la contagion à l'envers dans *La Philosophie dans le boudoir* nous semble douteuse. Si nous prenons la mort comme aboutissement de nombreuses maladies, nous comprenons que le fait qu'elle puisse se donner ne signifie pas pour autant que l'on puisse la guérir. Autrement dit, la compétence d'enlever la vie n'a rien à voir avec la compétence de la donner. Le sophisme s'introduit en deux étapes. Premièrement, par l'intermédiaire du mot « vice versa » : même s'il est possible que toute affection mentale ait un effet sur le corps, nous pouvons imaginer des affections du corps n'ayant aucun effet sur le mental. Il y a des maladies dont le malade ne s'aperçoit jamais. Le deuxième sophisme transforme une analogie dans la comparaison (« se donner *comme* elle peut se guérir ») en un rapport causal (« se donner, *puisque* elle se guérit »). Mais analogie et causalité n'ont pas le même statut logique. Le raisonnement est d'autant mieux formulé qu'il est faux. Le mot « vice versa » trahit d'ailleurs le truisme de la tautologie. Sur le plan de la forme, de la syntaxe, le passage constitue la caricature d'un syllogisme. Nous trouvons le terme technique de « majeure » d'une « proposition » à la même page. Etant donné la nature matérielle à la fois du corps et de l'âme, le fait que l'un explique l'autre (et « vice versa »), c'est-à-dire le fait que la cause explique l'effet, ne revient qu'à dire que l'effet explique aussi la cause, et rendre compte du même par le même. Nous avons ici une nouvelle démonstration d'une parodie de raisonnement philosophique.

Si le matérialisme s'offre de manière idéale à la fois comme alternative au dualisme traditionnel entre corps et âme et comme modèle pour réduire de manière parodique les sources de l'histoire à des éléments d'explication monocausale, ce procédé traversant toute l'œuvre de Sade s'oppose à un dualisme tout aussi présent mais incompatible avec lui, en ce qu'il relève de la tradition de l'allégorie morale : nous parlons du schéma irréductible entre vice et vertu qui fait la trame non seulement des ouvrages obscènes, mais encore des ouvrages historiques. La parodie par la réduction de l'histoire a pour complément son allégorisation morale.



### 7.3 L'opposition entre vice et vertu dans les romans historiques

Malgré que les comportements vertueux ne cessent de s'y avérer comme inefficaces et nuls, Sade s'entête, dans tous ses textes, ésotériques ou exotériques, à souligner l'opposition entre vice et vertu. La raison en est simple. Elle tient dans ce paradoxe : même si le vice triomphe sur la vertu, il ne peut se définir que par rapport à elle. Nous pouvons aussi rapprocher les romans historiques des œuvres ésotériques en nous interrogeant sur la moralité de l'histoire. L'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* et *La Marquise de Gange* disposent de préfaces justificatives qui mettent en avant le statut véridique du récit et soulignent la nécessité de « tout dire » sans tenir compte d'éventuelles violations des bienséances et tout en assurant en revanche de faire œuvre utile sur le plan moral : il s'agirait d'une part de dévoiler les agissements criminels de la reine Isabelle et, d'autre part, de punir « le plus coupable » des trois assassins de la marquise de Gange en le faisant mourir misérablement (*OC* XII, 22 s. et *OC* XI, 178). Nous analyserons par la suite des affirmations explicites du narrateur ou quelques épisodes dans les trois textes où nous trouvons des sanctions implicites qui concernent la moralité.

Les trois romans historiques partagent en fait le schéma du cycle de Justine et Juliette : rappelons que la première des deux sœurs constitue une espèce d'allégorie de la vertu, alors que la deuxième, Juliette, incarne tous les vices. La morale à tirer, implicite au début, dans *Les Infortunes de la vertu*, et de plus en plus explicite de *Justine* à l'*Histoire de Juliette* en passant par *La Nouvelle Justine*, reste la même : le malheur poursuivra toujours les vertueux comme Justine, et le bonheur restera l'apanage éternel des vicieux comme Juliette. Ce qui frappe en rapprochant les trois romans historiques des romans de Justine et de l'*Histoire de Juliette*, c'est que la proportion du malheur et du bonheur est égale : les trois variantes de l'histoire de Justine, protagoniste malheureuse, s'opposent à une version consacrée à sa sœur heureuse Juliette ; et du côté des romans historiques, deux protagonistes malheureuses, la marquise de Gange et Adélaïde de Brunswick, s'opposent au roman d'une criminelle heureuse, la reine Isabelle.

En ce qui concerne *Adélaïde de Brunswick*, convoitée à l'instar de Justine, la protagoniste a toujours une meute de sbires à ses trousses. Ses persécuteurs semblent se relayer. Adélaïde évolue toujours au bord de l'adultère mais ne quitte jamais tout à fait le chemin de la vertu, ce qui, comme dans le cas de Justine, se solde par un cruel châtement à la dernière page du roman :

« Les plus douces vertus remplacent en elle cet orgueil, cette fierté qu'on lui connaissait depuis longtemps. Toujours la première à l'église, la plus ardente à la prière [...], elle devint bientôt l'exemple de celles chez qui elle avait cru trouver des modèles. Mais une telle contrainte sur son caractère, une telle austérité dans sa conduite, une telle violence sur ses affections peut-être encore mal éteintes, des pratiques si dures et si neuves pour elle, altérèrent bientôt sa santé : une maladie de consommation vint affaiblir tous ses organes... » (*OC* XI, 434).

L'incohérence du passage opposant ces vertus « douces » aux conséquences « dures » de la « contrainte » qu'elles entraînent nous fait part d'une sanction implicite défavorable en ce qui concerne toute conduite vertueuse. La princesse Adélaïde, vertueuse malheureuse, forme un contraste avec les vices heureux de la reine Isabelle. Car si Sade fait mourir Isabelle dans le remords apparemment (OC XII, 255-258), il ne reste pas moins que celle-ci s'illustre toute sa vie par une suite ininterrompue de crimes commis avec le plus grand succès et bonheur, et qu'à son enterrement on lui fait, selon le narrateur, « plus d'honneur qu'elle n'en méritait » (OC XII, 257). En revanche, la mort par « consommation » d'Adélaïde, par une espèce de feu intérieur, rappelle la fin de l'héroïne vertueuse de « Faxelange » dans *Les Crimes de l'amour*, qui rappelle à son tour la mort de Justine, consumée par un coup de foudre.

La sanction négative de la foudre apparaît aussi dans *La Marquise de Gange*, où Sade reprend, sur un fond historique, le *topos* de la jeune fille innocente persécutée par le vice, en copiant une nouvelle fois le schéma de l'histoire de Justine. Certes, la foudre ne s'abat pas sur la marquise elle-même, mais, tout en frappant d'autres innocents, elle ne la manque que de peu, dans un instant dramatique où cette héroïne, erre dans la campagne à la fuite de ses persécuteurs :

« Les flammes d'une malheureuse chaumière, que consume un éclat de la foudre, à cent pas de là, en redoublant la terreur d'Euphrasie, éclairent tristement les sentiers tortueux qu'elle parcourt, et ne lui offrent que des précipices. A ce spectacle désastreux se joignent les cris plaintifs des infortunés dont ce malheur absorbe l'héritage ; leurs accents douloureux, mêlés au bruit des cloches dont le peuple, par un préjugé dangereux, fait retentir les airs, et aux éclats redoublés de la foudre, semblent avertir que la nature, irritée des crimes de l'homme, va le replonger pour jamais dans le néant d'où la bonté de Dieu le fit sortir. » (OC XI, 330 s.)

De nombreux motifs du roman libertin ésotérique affleurent ici : l'injustice de la nature et de Dieu, et la naïveté des « infortunés » qui se fient au ciel, victimes de leurs « préjugés dangereux ». Le lecteur, en lisant avec attention, remarquera que la « bonté » du destinataire transcendant (« la nature » opposée à « la bonté de Dieu ») consiste essentiellement à punir par la foudre la confiance et la foi des hommes. Aux sons de cloche, qui équivalent à une manifestation de la foi, répondent des éclairs « redoublés ». Justine subit à la lettre le malheur que frôle ici la marquise de Gange : Justine parcourt autant de gouffres au sens figuré que la marquise rencontre de « précipices » au sens propre. Si la marquise de Gange échappe pour un moment à la foudre, elle sera défenestrée, empoisonnée et poignardée plus tard, des violences semblables à celles que subira Justine avant d'être foudroyée.<sup>798</sup>

Examinons maintenant comment le narrateur tient sa promesse de punir l'assassin de la marquise : Sade ne suit plus sur ce point sa source, car selon l'extrait

<sup>798</sup> Michel Gaillard souligne que les éléments paysagistes du *locus horridus* comme les gouffres, les glaciers et les châteaux ont beaucoup contribué à fausser dans une perspective romantique l'œuvre de Sade ; voir Michel Gaillard, *Le langage de l'obscénité. Etude stylistique des romans de DAF de Sade*, Paris, Champion, 2006, pp. 84-89.

des *Causes célèbres* reproduit dans l'édition Tête de feuilles, la « bonne conduite » de l'abbé complice du marquis « le fit admettre dans le Consistoire des protestants : il mourut quelque temps après en bonne odeur » aux Pays-Bas (*OC-Tdf* XI, 399). L'abrégé des *Causes célèbres* publié par Besdel en revanche ne dit rien sur la fin présumée heureuse du criminel. Il est indubitable que Sade disposait lui-même d'une version des *Causes célèbres* équivalente à celle de 1757, sans quoi il n'aurait repris l'épisode hollandais. La réécriture de la fin constitue en effet une révision de la source hypotextuelle, certes, mais bien moins dans la perspective d'une apologie de la vertu que dans celle d'invertir un enjeu spécifique de l'affaire en rapport avec la religion. Nous croyons que dans l'intention de ménager les protestants si souvent présentés comme des victimes, Sade opère une inversion entre catholiques et protestants : les *Causes célèbres* soulignent le bon accueil fait par les protestants au meurtrier, sans doute pour laver l'église catholique de la faute de son représentant. Sade semble ne pas vouloir se prêter à ce jeu. Il y a plus : la Hollande dont Sade parle fut un important 'refuge' de victimes de l'intolérance religieuse à l'époque du récit : elle accueillit entre autres Pierre Bayle. Il nous semble que chez Sade, la Hollande fait écho à cet autre refuge de protestants à l'intérieur de la France, la vallée de Lourmarin évoquée dans le même texte : les deux refuges, intérieur et extérieur, dialoguent par le fait que le texte les associe à un assassinat, celui dont un ravisseur menace la marquise en France, ensuite celui qui frappe l'abbé même en Hollande. La fin sanglante de l'abbé constitue un écho textuel de la première menace, dont elle forme pour ainsi dire la réalisation ironique. On peut donc dire que par un glissement subtile, la même inversion parodique du rapport entre bourreaux et victimes a eu lieu dans cet épisode final que dans celui évoqué à Lourmarin, où – ironie de plus – la marquise présentée comme une catholique pieuse défend les protestants parce qu'ils « adorent le même Dieu » (*OC* XI, 327). De telles inversions, orientées surtout par des choix idéologiques clandestins, ne sauraient contribuer à rétablir la morale, quoi que le narrateur assure dans sa préface. Surtout le fait que le préfacier sadien renvoie à deux reprises et avec insistance à la source originale, qu'il avoue avoir modifiée à sa fin, constitue un appel au lecteur de se munir d'un des exemplaires très répandus des *Causes célèbres*, et de prendre connaissance dans quel sens l'inversion annoncée opère. Seul l'annonce explicite d'un changement pour un texte qui ne fait pas partie de la mémoire collective du lectorat permet à ce dernier d'apercevoir une éventuelle parodie.<sup>799</sup>

Le parallélisme le plus étonnant sans aucun doute peut être relevé entre *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France* et *l'Histoire de Juliette*, les deux héroïnes criminelles heureuses dont la similarité semble déjà fixée par l'assonance des titres. Cette ressemblance relève déjà de la préférence marquée de Sade pour les figures féminines, souvent au centre du récit comme filles persécutées

<sup>799</sup> Deux renvois aux *Causes célèbres* se succèdent, vers la fin du roman, dans deux notes du narrateur à distance d'une seule page (*OC* XI, 370 s.). La punition inexplicable de l'abbé dans un havre de paix et de bonheur dans un pays du nord de l'Europe rappelle d'ailleurs la fin du président de Blamont dans *Aline et Valcour* (*Œ* I, 1108).

ou persécutrices. Tout le raisonnement de Sade dans son plus important roman historique aboutit à démontrer la nature vicieuse d'Isabelle, comme le dit Chantal Thomas :

« Cette interprétation passionnément univoque qui fait de l'ensemble du récit une sorte de traité d'accusation d'une invraisemblable ingéniosité permet à Sade de dire une première chose à la base de tous les malheurs qui ne cessent de dévaster la France d'alors : ils sont simplement l'effet d'un désir direct de nuire à la France. Et ceci doit être un soulagement pour quelqu'un qui, comme Sade, a subi jusqu'à l'horreur les passages à l'acte occasionnés et cautionnés par des idéologies du Bien. »<sup>800</sup>

Malheureusement, Thomas cède à la tentation de l'interprétation biographique. Elle occulte ainsi la parenté d'Isabelle avec le personnage littéraire de Juliette : Thomas prétend établir une parenté entre la reine Isabelle, ennemie de la France, et Mme de Montreuil, belle-mère et ennemie de Sade. Celle-ci fit signer plusieurs lettres de cachet contre le marquis pour l'empêcher de nuire à la famille par ses comportements scandaleux. Selon cette théorie, Sade se serait reconnu dans le rôle de Charles VI, époux que la reine Isabelle n'aurait eu de cesse de trahir. Bien au contraire, il faut souligner que le schéma victimiste expliquant le sort de Charles le Fou s'applique aussi au personnage Justine, et que le métier d'Isabelle, la conspiration, est aussi celui de Juliette. Ce qui compte plus, c'est que tout comme Juliette, Isabelle ne vieillit pas d'un jour dans tout le roman, comme le remarque aussi Chantal Thomas : au niveau physique et mental, les deux héroïnes ne subissent aucun déclin.<sup>801</sup> Jean-Claude Bonnet nous semble heureux lorsqu'il souligne ce fait structurel général, l'importance du principe féminin dans l'historiographie sadienne, qui détermine aussi des pièces historiques comme *Jeanne Laisné* ou *Euphémie de Melun* :

« Sade fait [...] de la reine [sc. Isabelle de Bavière] une héroïne parfaite. Par une affectation érudite, il avait rendu à Jeanne Hachette son nom véritable de Jeanne Laisné. Il corrige Isabeau et Isabelle pour d'autres raisons. En féminisant ainsi le nom, il marque fortement qu'un personnage féminin est l'emblème et le garant de son entreprise historique. »<sup>802</sup>

Mais Bonnet a tort de penser que c'est par une par « une affectation érudite » que Sade utilise le nom bourgeois Jeanne Laisné pour Jeanne Hachette.<sup>803</sup> Grâce au

<sup>800</sup> Thomas « Isabelle de Bavière », *art. cit.*, pp. 47-66 in : Camus et Roger, *Sade : écrire la crise*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>802</sup> Bonnet, « Sade historien », *art. cit.*, p. 143. Il est possible que Sade ait désiré souligner la féminité du mal dans le cas de la reine, mais le nom Isabelle est déjà chez Voltaire, qui nomme la reine dans une note apportée en 1764 au chant dix-huitième de la *Pucelle* et dans le chap. LXXIX de *l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*.

<sup>803</sup> Dans une lettre du 21 juillet 1798 (3 Thermidor an VI) au « Journal de Paris », Sade s'attaque contre le citoyen La Lande, qui avait suivi « tous les historiens modernes » en donnant le patronyme de « Hachette » à Jeanne. Sade dit avoir consulté les « lettres patentes accordées par Louis XI à l'illustre guerrière » à Beauvais même, d'où il tire le nom de « Jeanne Laisné » : lettre

changement du nom de cette protectrice légendaire de la ville de Beauvais contre Charles le Téméraire, à laquelle Sade consacre sa pièce *Jeanne Laisné ou le siège de Beauvais*, il démarque sa volonté de subvertir l'héroïsme vertueux. Selon Sylvie Dangeville, « la logique de la pièce semble exiger que patriotisme et trahison n'aient pas véritablement d'objectifs opposés ».<sup>804</sup> Jeanne Hachette alias Laisné disculpera son père d'avoir trahi (OC XIII, 138 s.), et mourant dans la bataille, elle revient dans les bras de ce traître que tout le monde empêche de se faire justice (OC XIII, 147 s.). Dans l'aveu de Sade d'avoir fait mourir Jeanne « fabuleusement » (OC XIII, 155), l'auteur met en question le message de sa propre pièce, le sérieux de son intention patriotique et morale. Comme le dit Dangeville, le roi pour qui luttait Jeanne Hachette, Louis XI, semblait peu recommandable aux philosophes qui partageaient sur lui l'avis défavorable de Voltaire.<sup>805</sup> Sur le fond de cette contre-légende de Jeanne Laisné alias Jeanne Hachette, nous comprenons mieux le rabaissement que subit l'autre grande héroïne de France Jeanne d'Arc, qui nous ramène à l'*Histoire d'Isabelle* : ce serait Isabelle, reine de France, qui aurait mené « Jeanne la pucelle » au bûcher. Dans la lettre qui dans le roman scelle le sort de cette « sorcière » « soufflée par l'esprit de Satan », Isabelle s'offusque des « fallacieuses révélations » de Jeanne d'Arc (OC XII, 247), craignant que celles-ci aient une influence politique néfaste : elle dit savoir « quelle impression fait sur ce peuple ignorant tout ce qui tient à la superstition » (OC XII, 248). Au siècle éclairé de Sade, les songes, les inspirations surnaturelles attribués à l'héroïne et les prouesses guerrières mythiques contre les Anglais n'étaient pas faites pour plaire. Le démystificateur anglophile Voltaire écrivit sa grivoise *Pucelle d'Orléans* pour ridiculiser la sainte. Quant à Sade, il accentue autant que possible l'opposition entre le caractère de Jeanne d'Arc et celui de la reine dans Isabelle, à tel point que le lecteur finit par reconnaître, sous les masques de la sainte pucelle Jeanne d'Orléans et de la méchante reine Isabelle de Bavière, l'opposition entre la vertueuse Justine et la vicieuse Juliette. La culpabilité de la reine dans la mort de la pucelle est modelée sur l'homicide que Juliette commet sur Justine, parce que c'est Juliette qui invente l'ordalie par la foudre (Œ III, 1258).<sup>806</sup> Le méchant concours de circonstances ou le complot des Anglais qui auraient conduit à la condamnation de Jeanne d'Arc, notre auteur les réinterprète comme un homicide volontaire perpétré par Isabelle, nouvelle incarnation du principe monocausal de la conspiration dans l'histoire.

Si, comme le dit Bonnet, Isabelle semble une « inflexible libertine »,<sup>807</sup> il ne faut pas se laisser induire en erreur par l'adjectif « inflexible » : le trait de caractère

---

citée par Dangeville, *Le Théâtre change, op. cit.*, p. 269, note 35 et pp. 276 s. Sade revient sur le problème dans ses « Notes historiques » ajoutées à la pièce *Jeanne Laisné* (OC XIII, 173).

<sup>804</sup> Selon Dangeville, *Le Théâtre change, op. cit.*, p. 282 s.

<sup>805</sup> *Ibid.*, pp. 280 s. Sur Jeanne d'Arc comme légende de l'histoire de France, attaquée par les philosophes, voir Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie, op. cit.*, pp. 202-207.

<sup>806</sup> Contrairement aux *Infortunes de la vertu*, où c'est encore par hasard que la foudre terrasse Justine (Œ II, 119).

<sup>807</sup> Bonnet, « Sade historien », *art. cit.*, pp. 133-146, et plus particulièrement p. 143.

libertin principal de la reine, comme le roman historique de Sade ne cesse de le dire, c'est justement la « souplesse » et la capacité d'adaptation, et non l'inflexibilité : « Isabelle, on le sait, et l'on s'en convaincra plus d'une fois encore, avait reçu de la nature, avec son horrible penchant au crime, toute la souplesse nécessaire pour le dissimuler. » (OC XII, 69). Même l'aspect physique de la reine, dans le portrait qu'en brosse Sade, correspond à la flexibilité du caractère : « Sa taille annonçait de l'élévation et de la souplesse » (OC XII, 40). Son amant Bois-Bourdon, homme libertin car disposant d'« infiniment de souplesse et d'esprit » (OC XII, 42), et qui sous la plume de Sade forme un duo infernal avec la reine, continue à l'encourager selon ce principe :

« Il faut partager les désordres de la cour de Charles VI, madame, dit ce favori, si l'on ne veut pas être entraîné par eux. Ne pouvant imposer de digues au torrent, il faut s'abandonner à ses flots ; ils couleront pour vous sur un sable d'or, si vous avez, comme ces gens-ci, l'adresse et l'audace nécessaires pour les détourner en votre faveur. » (OC XII, 42).

La figure de la « digue », qui représente ici l'inflexibilité, est clairement dévalorisée, au profit d'une métaphore qui se situe sur l'isotopie de la nature : le fleuve et les « sables d'or » qui portent fortune et annoncent les malversations et spoliations que le roman impute à la reine. Isabelle ne tarde pas à rendre la pareille à son amant : « Sachez vous ployer aux circonstances, mon ami » (OC XII, 45). Dans l'*Histoire de Juliette*, par exemple, la Delbène instruit la jeune Juliette sur la flexibilité de l'âme libertine : « que ton âme flexible, et malgré cela nerveuse, se trouve imperceptiblement accoutumée à se faire des vices de toutes les vertus humaines et des vertus de tous les crimes » (CE III, 193). Et deux des quatre protagonistes des *Cent Vingt Journées* entrent dans le moule de cette psychologie ; l'évêque a « l'esprit plus souple et plus adroit [...] et plus d'art à précipiter ses victimes » (CE I, 25) et le président Curval montre sa souplesse par son caractère 'leste' : « Peu d'hommes avaient été aussi lestes et aussi débauchés que le président » (CE I, 28). Durval, enfin, un personnage dans *Aline et Valcour* dont le nom ne rappelle sans doute pas par hasard le président Curval, se fait reconnaître par son « ton leste » comme un dangereux libertin : c'est ainsi que Léonore finit par se rendre compte de ses mauvaises intentions.<sup>808</sup>

L'adjectif « leste » est aussi consacré pour désigner le vice, comme l'explique l'*Encyclopédie* :

« LESTE, adj. (*Gram.*) [...] a aujourd'hui une autre acception dans cette langue honnête que les gens du monde se sont faite pour désigner sans rougir, et par conséquent s'encourager à commettre sans remords des actions malhonnêtes. Un homme *leste* dans ce dernier sens, c'est un homme qui a acquis le droit de commettre une bassesse par le malheureux talent qu'il a d'en plaisanter : il nous fait

<sup>808</sup> « Je reconnus bientôt au ton leste de Duval, que si je changeais de maître, que si du sérail d'un Turc où j'étais à la veille d'entrer, je passais dans la maison d'un Français, ce ne serait pas sur un pied très différent, et qu'en général dans quelques mains qu'une femme de mon âge vînt à tomber, il y avait toujours à peu près les mêmes risques » (CE I, 748).

rire d'un forfait qui devrait nous indigner. Un homme *leste* est encore celui qui sait saisir l'occasion, ou de faire sa cour ou d'augmenter sa considération, ou d'ajouter à sa fortune. L'homme *leste* n'est pas moins adroit à esquiver une chose dangereuse qu'à ses suites. »<sup>809</sup>

Ces remarques sont intéressantes à plus d'un titre, tout d'abord parce que celui qui échappe aux dangers est bien à l'image des criminels heureux de Sade comme Juliette et la reine Isabelle. L'*Encyclopédie* nous signale en outre que l'usage de l'adjectif « leste », chez Sade, peut renvoyer à un type de communication codé où les « actions malhonnêtes » seraient présentées avec suffisamment de retenue et de décence pour les rendre attractives à imiter. En effet, selon notre interprétation, les récits historiques sadiens narrent sur un ton « leste », à savoir à demi-mot, des propositions énoncées crûment et durement dans les textes ésotériques ; l'appel à l'imitation souvent indirect et implicite postulé par le ton leste (« s'encourager à commettre »), ne manque donc pas dans les romans historiques, à l'apparence anodine. Quand les personnages et narrateurs sadiens encouragent directement ou de façon voilée au crime, nous pensons d'une part qu'ils ne font rien d'autre que parodier l'argument critique des censeurs et gardiens de la morale, qui veulent être utiles en prévenant ce que les textes de Sade, au contraire, prônent comme modèle à imiter. La parodie du discours de la vertu opère dans le moule du discours moraliste même, en se voulant tout aussi utile et pratique, bref, en disant les choses pour qu'elles se fassent, dans la meilleure tradition de la pédagogie des gardiens de la morale. D'autre part, nous croyons que l'intérêt de l'histoire pour Sade, c'est qu'à son époque, elle n'a pas encore perdu sa valeur de science entièrement morale, condition sans laquelle aucun des rabaissements et des inversions que nous avons vues n'auraient le sens que nous leur donnons, et ne sauraient donc se lire au deuxième degré comme le demande la parodie.

#### 7.4 Histoire et passion

Nous avons vu qu'il y a chez Sade une tendance à rabaisser l'histoire à l'historiette, à ramener les grands récits des intrigues géostratégiques à la petite chronique des intrigues intimes. Certains éléments des grands récits, comme par exemple la légende de Jeanne d'Arc que Sade parodie, prolongent une déconstruction déjà entamée par les hommes des Lumières. De manière complémentaire, en raison même de la théorie monocausale d'une conspiration universelle du crime contre la vertu, le marquis se plaît à maintenir certains grands récits tout en inventant des causes secrètes, des passions inavouables qui seraient les vrais motifs des acteurs de l'histoire. L'histoire ne semble plus traitée pour elle-même ; elle semble maintenant destinée à manifester une certaine image de l'homme, se fait étude de

---

<sup>809</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 9, p. 402.

psychologie. Pour Fontenelle déjà, l'« âme » de l'histoire comptait davantage que les faits eux-mêmes :

« Je conçois donc que l'histoire n'est bonne à rien, si elle n'est alliée avec la morale. Son utilité n'est pas dans tous ces faits différens qu'elle nous présente, mais dans l'âme de ces faits qu'elle nous laisse le plus souvent à découvrir. Ce n'est point l'histoire des révolutions des états, des guerres et des mariages des princes, qu'il faut étudier, mais sous cette histoire il faut développer celle des erreurs et des passions humaines qui y est cachée, et donner tous ses soins à l'apprendre exactement. »<sup>810</sup>

Nous ne pouvons prendre le mot de « morale », ici, au sens moderne. Etudier l'« âme des faits », cela fait de l'histoire le champ d'enquête d'une anthropologie : elle peut devenir un préliminaire à l'action, mais la morale – au sens où l'entendaient les Rochefoucauld et La Fontaine au Grand Siècle – se voulait d'abord science descriptive, non prescriptive. Cette idée formulée par Fontenelle, que les faits de l'histoire présentent un dessous, c'est la brèche par laquelle Sade insuffle à l'histoire l'énergie du libertinage et la théorie de la conspiration. Toujours selon la conception humaniste de l'âge classique, les passions peuvent dans un deuxième pas être saisies comme les véritables moteurs de l'histoire politique. Mais les passions entraînent aussi dans les conceptions providentielles, ce qu'affirment les défenseurs d'une orthodoxie comme Bossuet, puis Vico, mais aussi les défenseurs du progrès, un historien comme Mably ou l'*Encyclopédie*. Nous évoquons ces noms à titre purement illustratif en guise de préparation aux « passions » que nous allons dégager sous les intrigues politiques des écrits historiques de Sade.

Pour Bossuet par exemple, Dieu « retient » tantôt les passions, et tantôt il « leur lâche la bride » :

« par là il remue tout le genre humain. Veut-il faire des conquérants ; il fait marcher l'épouvante devant eux, et il inspire à eux et à leurs soldats une hardiesse invincible. Veut-il faire des législateurs ; il leur envoie son esprit de sagesse et de prévoyance [...]. »<sup>811</sup>

La « hardiesse » représente l'aiguillon de ces passions, la « sagesse » au contraire leur frein. Sur le plan profane, la providence produit des effets tout à fait contraires. Mais ce « hasard » ou cette « irrégularité » n'existe que « dans les rencontres particulières », comme le dit Bossuet : « Ce qui est hasard à l'égard de nos conseils incertains est un dessein concerté dans un conseil plus haut, c'est-à-dire dans ce conseil éternel qui renferme toutes les causes et tous les effets dans un même ordre ». <sup>812</sup> Les passions ne sont que les instruments que Dieu envoie pour mettre en œuvre la politique qui correspondrait à un « dessein » échappant aux humains. Le plan phylogénétique des différents peuples, dynasties et règnes, voire de l'individu

<sup>810</sup> Sur l'histoire, pp. 424-435 in Fontenelle, *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 431.

<sup>811</sup> Jacques Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, in *Oeuvres*, éd. par l'abbé Velat et Yvonne Champaville, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1961, p. 1025. Fin de la troisième et dernière partie, chap. VIII.

<sup>812</sup> *Ibid.*



forme le chiffre du plan ontogénétique de l'humanité pour Giambattista Vico, pour qui le passage de l'enfant à l'adulte est à l'image de l'humanité en général, que la providence aurait fait surgir du temps des passions et entrer dans l'ère de la sagesse, de la Révélation aussi.<sup>813</sup> C'est cette deuxième providence active sur le plan des grands desseins que Mably, s'éloignant des présupposés théologiques et téléologiques de Vico, s'empresse d'attribuer à la nature, établissant par là une distinction entre une politique basée sur la raison conforme à la nature et une deuxième qui composerait avec le domaine des « passions » irrationnelles, se manifestant sur le plan de l'histoire concrète : l'une politique

« est fondée sur les lois que la nature a établies pour procurer aux hommes le bonheur dont elle les rend susceptibles ; ces lois sont invariables comme elle, et le monde eût été heureux s'il les eût suivies. L'autre politique est l'ouvrage des passions qui ont égaré notre raison, et ne produit que quelques avantages passagers et sujets aux plus fâcheux retours. Il est nécessaire d'étudier d'abord la première ; elle nous servira de mesure pour juger quelles nations sont plus ou moins éloignées du terme qu'elles doivent se proposer : mais on n'en développera les principes qu'en entrant dans l'examen des mouvements du cœur humain, et de la manière dont notre esprit et notre cœur sont affectés par les objets qui nous entourent. »<sup>814</sup>

Quant à l'*Encyclopédie*, elle distingue à son tour entre deux aspects de la providence respectivement de l'histoire : d'un côté, il y aurait une « providence générale » qui guide l'univers dans son grand dessein, à l'image de la première « politique » de Mably. D'un autre côté, une « providence particulière » déterminerait les destinées des êtres humains à petite échelle, ce qui nous rappelle la deuxième « politique » évoquée.<sup>815</sup> L'article veut montrer que des passions humaines individuelles comme l'amour ou la tendresse découlent les bases mêmes de la société, par exemple l'institution de la famille.<sup>816</sup> Contrairement à Bossuet, Mably voit non un principe providentiel, mais anti-providentiel dans l'histoire concrète des peuples, et contrairement à l'*Encyclopédie* qui dans l'article cité s'embarrasse peu d'histoire, il penche pour un certain pessimisme : dominée par les passions, l'histoire humaine relèverait en fait aussi d'un principe irraisonnable et chaotique, aux effets parfois funestes. Mably n'abandonnera pas toutefois une conception humaniste classique

<sup>813</sup> Vico, *La Scienza nuova*, op. cit., Livre premier, section II (« Degli elementi »), VIII, p. 177 : « l'uomo [ha] libero arbitrio, però debole, di fare delle passioni virtù; ma che da Dio è aiutato naturalmente con la divina provvidenza, e soprannaturalmente dalla divina grazia », et LIII, pp. 199 s. : « Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura. Questa degnità è 'l principio delle sentenze poetiche, che sono formate con *sensi di passioni e d'affetti*, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini ». Nous soulignons.

<sup>814</sup> *De la manière d'écrire l'histoire* in Mably, *De l'étude de l'histoire*, op. cit., p. 275.

<sup>815</sup> Article « PROVIDENCE » in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 13, p. 515.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 515 : « L'amour d'un sexe l'un pour l'autre, l'amour des pères pour leurs enfants, cette pitié dont nous sommes naturellement susceptibles, sont trois moyens puissans par lesquels la sagesse infinie fait tout conduire à ses fins. » De manière semblable, Vico postule que la religion, les mariages et les rites funèbres forment les trois piliers universels de toutes les sociétés, chrétiennes ou non, et y voit la preuve de l'existence d'une providence à très large échelle.

qui reconnaît dans les faits de l'histoire la valeur d'exemples instructifs pour la postérité. Selon lui, l'historien doit continuer à éclairer le lecteur, lui fournir des gardes-fous et des règles selon lesquels se conduire dans la pratique :

« Je conviens que l'empire des passion est peut-être aussi ancien que le monde, et durera certainement autant que lui ; mais de votre côté vous ne pouvez nier que les sociétés qui en éprouvoient les troubles, les désordres et les commotions, n'aient fait des efforts continuels pour établir la sûreté, l'union et la paix. De là toutes les passions mises en mouvement, les guerres étrangères et domestiques, les partis, les factions, toutes les lois, les différentes formes de gouvernement qui se sont succédées [*sic*] les unes aux autres ; de là en un mot la ruine des empires, et de nouveaux états qui se sont élevés sur leurs débris pour éprouver le même sort. Voilà le tableau que les historiens doivent nous mettre sous les yeux, non pas pour satisfaire une vaine curiosité, mais pour suppléer à notre inexpérience, et en nous rendant prudents, nous apprendre à éviter les mêmes malheurs, et nous donner une boussole sur cette mer orageuse et sans bornes. »<sup>817</sup>

Nous n'avons fait ici que développer quelques enjeux que nous pourrions approfondir plus loin. Dans sa lecture d'*Isabelle de Bavière*, Hans-Ulrich Seifert, a parlé d'un retour de l'histoire providentielle chez Sade, dans la mesure où le roman historique sadien participerait d'un projet de « connaissance des passions » ; ce faisant, Sade se serait inspiré d'auteurs comme Bossuet et Mably, historiens unis dans une même opposition à l'historiographie voltairienne.<sup>818</sup> Signalons cependant avec Jean-Marie Goulemot que Mably est plus proche de Voltaire en ce sens que l'homme n'est plus

« comme autrefois défini par ses passions perverses et ses devoirs ; désormais, il l'est par ses désirs légitimes et par ses droits. Mauvais par nature, le demeurant, il n'était auparavant justiciable que d'une autorité répressive [...] : susceptible d'accès aux lumières de la raison [...], il peut désormais prétendre à une organisation du monde à l'image de sa sagesse conquise. Ainsi, dans ce nouveau discours sur l'histoire, convient-il de lire la substitution des valeurs et la mutation idéologique, qui ailleurs ont pris forme et énoncés. »<sup>819</sup>

Eu égard à la nouvelle vision de l'histoire prudemment optimiste dont Goulemot fait état, nous comprenons que le retour anachronique de Sade au schéma providentiel d'un Bossuet ne saurait que relever de la parodie. Nous avons vu qu'à malgré un certain pessimisme, Mably se refuse à considérer le mal engendré par les passions humaines comme providentielles. En invertissant l'optimisme providentiel de Bossuet, le système de Sade s'arrange au contraire bien d'une telle vision. Aussi *Les*

<sup>817</sup> De la manière d'écrire l'histoire in Mably, *De l'étude de l'histoire*, op. cit., p. 276.

<sup>818</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 140 : « Diese Rückkehr der providentiellen Historiographie mag nicht zuletzt dem von Sade in seinem Vorwort [*sc. d'Isabelle de Bavière*] als Gewährsmann zitierten Mably zu schulden sein, der in seiner Schrift *De la manière d'écrire l'histoire* (1783) mit den Prinzipien eines Voltaire und eines Robertson ins Gericht gegangen war und neben Puffendorf insbesondere Bossuet zum Vorbild einer die 'connaissance des passions' zum Angelpunkt ihrer Darstellung machenden Geschichtsschreibung erklärt hatte. »

<sup>819</sup> Jean-Marie Goulemot, *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel 1996, p. 351.

*Cent Vingt Journées* qui s'ouvrent sur une page historique, mènent-elles dans une gradation inexorable de « passions » simples aux plus « meurtrières ». Dans les romans historiques, nous trouvons la même providence noire, assurant le plus grand bonheur aux passions les plus scélérates. Sade simplifie encore la providence chancelante de l'évêque de Meaux, en présentant l'action de celle-ci comme toujours uniforme, le bonheur ne quittant jamais les méchants : aussi leurs motifs sont-ils toujours les mêmes. C'est ce que nous allons démontrer par la suite à l'exemple de trois « passions » d'importance croissante qui font avancer l'histoire (et son récit) par des motifs criminels secrets, à savoir le voyeurisme, le vol par la captation d'héritages et l'échangisme. Chacun de ces motifs correspond à des passions (lubricité et avidité) et met dès l'abord en place une structure actancielle et narrative qu'il s'agira de couler dans le moule des événements historiques : le voyeur et le captateur obtiennent chacun dans son domaine une valeur ou prestation qui ne leur est pas destinée ; l'échangiste le fait en rendant la pareille, en souscrivant à un contrat de captation réciproque. L'habileté de l'auteur et historien Sade consiste à savoir glisser ces schémas dans les lacunes de l'histoire, ou à les faire apparaître là où les faits avérés et documentés présentent des structures actancielle et narratives suffisamment proches pour s'ouvrir à des sous-entendus libertins.

#### 7.4.1 *Le voyeurisme*

Nous supposons que les événements de l'histoire résultent du jeu des intérêts personnels et collectifs dans un champ contraint par certaines restrictions matérielles connues des acteurs. Pour écrire l'histoire, l'historien est supposé souscrire au postulat d'une rationalité minimale des acteurs, sans quoi il ne serait possible de comprendre leur conduite. Les comportements pathologiques motivés par exemple par le plaisir à commettre ou faire commettre tel ou tel acte plus ou moins criminel, ne sont en général pas du ressort des historiens. D'une part, un intérêt comme le plaisir individuel semble difficile à généraliser et à agréger aux chaînes causales sur le plan collectif. D'autre part et à l'inverse, cette même difficulté empêche aussi de réfuter une telle influence d'une manière sûre. C'est ici qu'intervient le romancier Sade pour insinuer dans les intrigues historiques de ses romans des motivations relevant du seul fait de la psychologie noire qu'il prête à certains personnages. Ainsi il fait allusion à un malin plaisir de la reine Isabelle d'assister en personne à l'élimination d'un de ses ennemis personnels :

« Se livrant ensuite à toute la férocité de son caractère, Isabelle voulut assister aux derniers moments de sa victime. Assise près d'une fenêtre de la place des Halles où Montagu fut décapité le 17 octobre 1409, elle ne le quitta pas qu'elle n'eût vu voler la tête de cet infortuné [...]. » (OC XII, 142)

Sade scrute l'histoire en psychologue : un événement daté est transformé en image d'une perversion, qui n'a rien à envier à ce libertin fictif des *Cent Vingt Journées* :

« Le président avait un petit appartement loué toute l'année sur la place de Grève; une vieille servante l'occupait seule comme concierge, et la seule consigne de cette femme était [...] de faire avertir le président dès qu'on voyait sur la place quelque préparatif d'exécution. [...] La croisée de cette chambre était disposée de manière qu'elle dominait exactement et de très près sur l'échafaud; nous nous placions là le président et moi au travers d'une jalousie, sur l'une des traverses de laquelle il appuyait une excellente lorgnette, [...]. Enfin, le brouhaha nous annonçant l'arrivée de la victime, l'homme de robe reprenait sa place à la fenêtre et m'y faisait prendre la mienne à côté de lui, avec injonction de lui manier et branler légèrement le vit, [...]. Tout s'arrangeait, le criminel montait sur l'échafaud, le président contemplait; plus le patient approchait de la mort, plus le vit du scélérat devenait furieux dans mes mains. » (CE I, 281).

Tout comme Isabelle était responsable de la décapitation, il est important dans cet extrait que le libertin, en tant que président d'une cour de justice, a une responsabilité potentielle dans la condamnation du supplicié. Le motif de la fenêtre souligne la passion du voyeurisme, mais la distance impliquée démarque aussi le fait qu'il s'agit d'une passion secrète, d'une causalité cachée. Les deux textes accentuent l'acmé de la décapitation qui donne une idée de l'orgasme du voyeur, selon le *topos* du binôme *éros* et *thanatos*. La différence consiste dans le fait que le « président » du roman pornographique ne possède cette chambre que pour le plaisir unique et exclusif du voyeurisme. Il déploie tout un dispositif, il met en œuvre tout une séquence de programmes d'usage pour accomplir le programme de base : avertissement par une « concierge », disposition « exacte » de la « croisée », utilisation d'une « lorgnette » et la manualisation par la narratrice dans la citation. Dans le roman historique par contre, le programme de base, l'élimination d'un ennemi politique, est renforcé et contaminé par un autre programme, parallèle et secret, celui de la satisfaction d'un besoin de cruauté par un plaisir de voir. Les causalités d'ordre psychologique expliquant l'univers criminel des romans ésotériques fournissent le commentaire des causalités d'ordre sociopolitique dans le discours de l'histoire. Lorsque le jeu d'intérêts collectifs apparent est réduit aux motivations internes secrètes, nous sommes en présence d'une réduction monocausale, d'une parodie caricaturale de raisonnement.

#### 7.4.2 La captation des héritages

Sur le plan de la logique narrative et actanciel, la captation d'un héritage ressemble au cas de voyeurisme illustré : l'exécution d'un testament affirme, de la même manière que l'exécution d'un jugement, la structure et l'ordre juridique à la base de la société. Plus précisément, la violation du testament nie l'ordre social et juridique autant que le plaisir esthétique tiré du spectacle d'une punition pervertit le sens de la peine infligée.

Ce qui nous intéresse tout d'abord, c'est que la narrateur de *La Marquise de Gange* présente la destruction de biens par la foudre comme la captation d'un héritage :

« Les flammes d'une malheureuse chaumière, que consume un éclat de la foudre, à cent pas de là, en redoublant la terreur d'Euphrasie, éclairent tristement les sentiers tortueux qu'elle parcourt, et ne lui offrent que des précipices. A ce spectacle désastreux se joignent les cris plaintifs des infortunés dont ce malheur absorbe l'héritage ; [...]. » (OC XI, 330 s.)

Que la marquise de Gange doive être identifiée avec les « infortunés » évoqués dans le texte, découle du motif de l'héritage perdu : car dans l'intrigue familiale qui est à l'origine de son assassinat, pour son mari et ses beaux-frères, il s'agissait de s'emparer de son héritage. Les assassins de la marquise tenteront d'imiter l'action de la foudre qui anéantit les biens de ces « infortunés ». Cette montée de l'intrigue criminelle du roman sur le plan des figures métaphoriques du destinataire judiciaire – la providence respectivement la nature agissant par la foudre – nous indique le sens presque métaphysique de la captation d'héritages pour l'univers du roman. Ce sens est aussi confirmé par la fréquence du motif dans les autres textes de Sade. Saint-Fond par exemple, dans *l'Histoire de Juliette*, exécute une victime dont il vole l'héritage (CE III, 539). Il sera imité plus tard par Juliette elle-même : l'héroïne libertine s'empare d'un héritage qu'une de ses victimes, Mme de Donis, l'avait chargée de transmettre à sa fille (CE III, 758). La base idéologique d'un tel comportement ne sera donnée que plus tard : Noircueil, dans une « dissertation », présente la pratique sociale de l'héritage comme idée absurde, et même le narrateur de premier degré, dans une note, souligne son accord personnel avec la critique des testateurs (CE III, 1228-1230).

Un quart de siècle environ avant *l'Histoire de Juliette*, une des *Historiettes* de Sade, sous l'apparence de petit conte fantastique intitulé « Le revenant », justifie de manière implicite les détournements d'héritages : après sa mort inattendue, un mari infidèle n'ayant pu rien léguer à sa maîtresse dans son testament, apparaît comme fantôme pour lui donner le secret d'un trésor qu'elle subtilisera ainsi aux héritiers légitimes, (« ces sommes sont inconnues de mes héritiers » ; OC II, 32). Dans sa conclusion humoristique, le narrateur affirme et juge :

« Voilà sans doute des preuves d'amitié et de reconnaissance dont les exemples ne sont pas fréquents et qui, si les revenants effrayent, doivent au moins, l'on en conviendra, leur faire pardonner les peurs qu'ils peuvent nous causer, en faveur des motifs qui les conduisent vers nous. » (OC II, 33)

Sade utilise une nouvelle fois le genre fantastique de manière parodique, cachant sous le problème de la vérité des faits une critique de certaines valeurs sociales. Le narrateur feint ironiquement de croire ou de vouloir faire croire à ce revenant, tout en donnant des indices de doute susceptibles d'attirer l'attention sur le message subversif : l'aveu de l'incroyance se trouve déjà dans l'expression « les exemples ne sont pas fréquents » et dans la formulation hypothétique adversative « si les

revenants effrayent ». Ici, il est clair que le fantôme du mort, qui ne revient qu'une seule et unique fois pour apporter la clé d'un trésor, est incapable de réveiller les « peurs » évoquées. Un des « motifs » qui détermine l'apparition du revenant, la « reconnaissance », contient un jeu de mots, un quiproquo qui renferme la clé du passage : si ce revenant prouve son amitié à sa maîtresse, on ne pourra pas parler de « reconnaissance » au sens juridique du terme de la « Reconnaissance d'héritages » dont parle Boucher d'Argis dans l'*Encyclopédie*.<sup>820</sup> Reconnaître un héritier dans un testament, c'était l'instituer comme tel officiellement. Le fait relevé par le jeu de mots souligne que la reconnaissance au sens juridique du terme n'implique aucune reconnaissance morale au sens de gratitude. A bien y réfléchir, le revenant ne fait rien d'autre que trahir : il bafoue les droits de sa famille légitime, au profit de sa maîtresse illégitime. L'amitié par rapport aux uns n'implique que mépris par rapport aux autres. Le vrai fantôme, dans ce récit, ce n'est pas le revenant, mais c'est l'institution sociale de l'héritage. En un clin d'œil humoristique, Sade opère un transfert de réalité entre un personnage dépourvu d'existence et une institution sociale bien existante, rejetée dans le règne des chimères. Le discours lancé par Noirceuil contre les héritages, dans le roman obscène de l'*Histoire de Juliette*, est narrativisé dans le conte fantastique, et fournit aussi la base d'un roman historique : trois genres en dialogue intime qui étaient la cohérence de l'œuvre sadienne.

#### 7.4.3 L'échangisme déclencheur de récits

L'échangisme a lieu lorsque des membres de deux couples se cèdent réciproquement leur conjoint pour commettre chacun de son côté un adultère avoué, voire ensemble dans une orgie. C'est ce que la Delbène recommande, exemples ethnologiques à la main, dans *Juliette* (CE III, 242), et c'est ce qu'accomplit Saint-Fond au début de la deuxième partie de *Juliette*, en cédant sa fille à Noirceuil, qui lui cède à son tour sa maîtresse (CE III, 380). L'échangisme, dans l'œuvre de Sade, peut aussi mener au troc de filles entre deux pères, pour le mariage ou le viol et souvent les deux. C'est ce que désirent faire les deux libertins Dolbourg et Blamont dans *Aline et Valcour* ; leur projet est à la base du roman, comme le rappelle le narrateur dans une note à la lettre LII :

« Il faut se rappeler ici que le président faisait croire d'abord à Dolbourg que cette Sophie était la fille de sa maîtresse ; il faut se souvenir aussi que cette maîtresse était sœur d'une autre dulcinée, avec laquelle vivait Dolbourg, qu'ayant eu dans le même temps chacun une fille de ces maîtresses, ils s'étaient promis de se prostituer mutuellement ces deux enfants, quand elles auraient atteint l'âge nubile. » (CE I, 1009).

La variante échangiste la plus accomplie est à la base de l'intrigue des *Cent Vingt Journées*, où les quatre libertins se donnent en mariage leurs filles (CE I, 16), avant

<sup>820</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 13, pp. 860-863.

de se les céder à nouveau pour commettre en même temps, sur la base de cet échangisme au carré, un adultère et un viol incestueux. L'inceste peut être accidentel et involontaire comme dans les tragédies classiques ou être planifié comme une transgression intentionnelle. Sur la base de la définition de l'inceste beaucoup plus large sous l'Ancien Régime, il était beaucoup plus facile de le commettre ou de l'introduire dans la trame de la narration ou de le coller sur une histoire donnée.<sup>821</sup> L'inceste ne renvoie donc pas exclusivement à l'univers libertin ou à la perversion, mais met en cause les bases de la société au même titre que la trame juridique et légale sous les intrigues voyeuristes et les captations d'héritages.

Contrairement au meurtre, au voyeurisme au viol et au vol, des scénarios qui achèvent en général des intrigues chez Sade, l'échangisme constitue un déclencheur du récit, qu'il s'agisse de l'intrigue principale ou tout simplement d'un nouvel épisode. Ainsi, le pacte échangiste est en général conclu dans un *incipit* d'un texte ou d'une section : cela se confirme pour l'*Histoire de Juliette*, où le marché a lieu au début de la deuxième partie, la première pouvant être considérée comme un prologue. Cela est vrai aussi pour *Aline et Valcour*, qui formule un contrat d'abord unilatéral, en vertu duquel Blamont céderait sa fille Aline à Dolbourg (CE I, 393). Mais la jeune fille entreverra plus tard qu'elle pourrait faire l'objet d'un troc, comme l'affirme le comte de Beaulé dont Aline rapporte le discours dans une lettre :

« il [sc. Beaulé] a souri en disant que Dolbourg et lui [sc. le président de Blamont, père d'Aline] étaient *intimement liés*, et souri d'une façon qui me fait craindre que ce ne soit le vice qui étaye cette indigne association. Quelque frêles que fussent être ces sociétés, peut-être sont-elles plus difficiles à rompre que celles que la vertu soutient, et j'en redoute étonnamment les effets ; ils lient, prétend-on, leurs maîtresses entre elles, comme ils le sont eux-mêmes, et ce quadrille pervers est indissoluble, on me l'a dit à l'insu de ma mère. » (CE I, 425)<sup>822</sup>

Aline ne sait encore que l'union du « quadrille pervers » se renforce par le chiasme d'un échange de maîtresses, dont elle-même risque de faire partie. En effet, le contrat unilatéral sera dévoilé plus tard comme bilatéral, c'est-à-dire échangiste. C'est ce que révèle pour un moment Déterville à Valcour (lettre XXI) à travers le récit de la vieille Dubois qui fut témoin des agissements de Blamont et Dolbourg dans leur jeunesse :

« les deux amis, au moment de la naissance des filles, qu'ils avaient eues de leurs maîtresses, s'étaient promis de faire servir ces enfants à remplacer leurs anciennes sultanes, et de se les prostituer réciproquement, dès qu'elles auraient atteint l'âge nubile ». (CE I, 465)

Proche de celui d'*Aline et Valcour*, *Les Cent Vingt Journées* présentent un cas extrême d'échangisme : le pacte est conclu dans le deuxième alinéa. Les multiples possibilités de se céder mutuellement les filles, dans le but de mariages, de

<sup>821</sup> Voir nos explications au début de notre chap. 5.3.1, et l'article déjà cité de l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 8, p. 645.

<sup>822</sup> Italiques dans le texte.

remariages, d'adultères, d'incestes et d'autres crimes, constitue pour ainsi dire le seul moteur du récit dans ce premier roman de Sade. Que les ressources narratives de l'échangisme ouvrent pour ainsi dire la carrière littéraire du marquis nous confirme dans notre idée de l'importance centrale que possède la combinatoire de type non inventif dans la poétique sadienne, qui exaspère ainsi les règles de l'imitation classique.<sup>823</sup> Le contre-don dans un échange n'est-il pas l'imitation du don ? Les autres romans de Sade semblent couler de la première page des *Cent Vingt Journées*, et nous démontrerons ici que les romans historiques ne font pas exception.

En effet, dans l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, c'est très tôt dans le texte que la reine Isabelle effectue un troc avec sa rivale auprès de Charles, Valentine de Milan : « Isabelle céda volontiers son époux à Valentine, sous la condition que celle-ci lui abandonnerait le sien. » (OC XII, 59). L'attrait de l'échangisme, ici aussi, est encore augmenté par la perspective de l'adultère. Dans *Adélaïde de Brunswick*, le dernier roman historique de Sade, une espèce d'échangisme est formulé dès la première apparition de la princesse :

« les pages de service se hâtent d'entrer chez le prince et de lui annoncer une voiture contenant Adélaïde de Brunswick, fille du duc de ce nom, et Louis, marquis de Thuringe, qui, venant d'épouser cette princesse par procuration de Frédéric, son parent et son maître, l'amenait à son légitime époux. » (OC XII, 273)

La citation est tirée de la deuxième page du roman. Tout le reste n'est que l'histoire de l'amour bien réel, mais jamais consommé, entre Adélaïde et Louis, qui avait d'abord cédé sa protégée à son maître. Cette passion adultérine est encouragée par un vrai méchant, le comte de Mersbourg, qui est lui-même amoureux d'Adélaïde, et espère en profiter à l'occasion en éloignant la princesse de son mari et en attisant la jalousie de ce dernier. Ce faisant, il se trouve exactement dans le rôle de l'abbé de Gange dans *La Marquise de Gange*, dont nous allons parler maintenant : au début du chapitre III du roman, le narrateur s'ingénie à conférer une valeur incestueuse au projet échangiste (OC XI, 205), ce qui le force à effectuer une cascade de permutations pour ne pas blesser la trame que lui impose l'histoire du fait divers. Dans ce passage, l'abbé Théodore, le beau-frère de la marquise de Gange, incite le comte de Villefranche à séduire la marquise, en lui faisant croire que son mari Alphonse, le marquis lui-même, aurait jeté son dévolu sur une autre femme, Ambrosine de Roquefeuille. La destruction du mariage des Gange est, pour l'abbé Théodore, l'opportunité de succéder à son frère Alphonse comme amant auprès de la marquise de Gange, après le comte de Villefranche : par ce biais, c'est comme si Villefranche cédait sa maîtresse virtuelle Ambrosine au marquis de Gange, dont il obtiendrait l'épouse en guise de récompense.

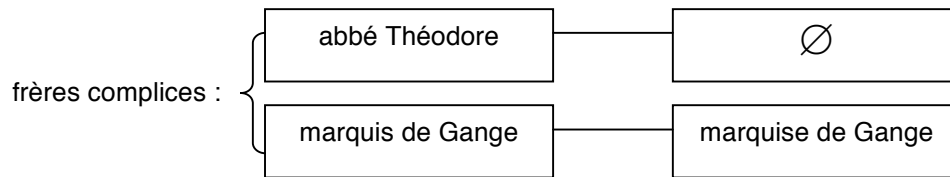
Le carré échangiste ne prend forme que par l'introduction d'un substitut en la personne de Villefranche. L'abbé n'ayant par définition rien à céder à son frère, Sade

---

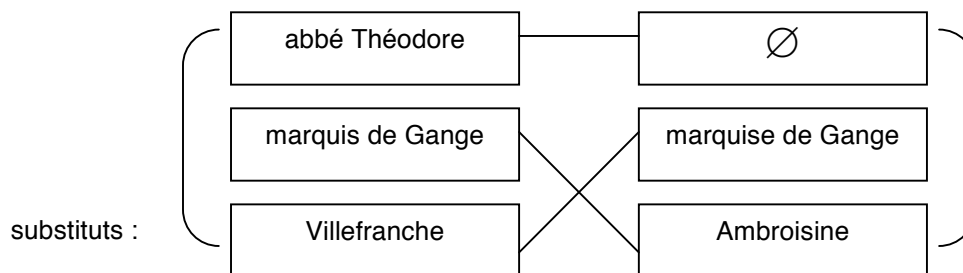
<sup>823</sup> Voir plus haut nos chapitres 4.1-5.



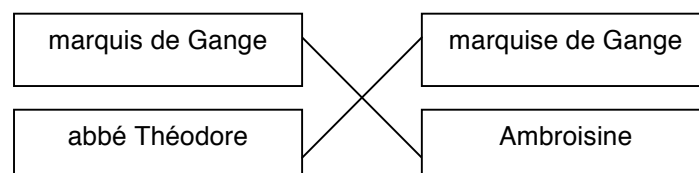
ne pouvait pas le faire entrer sans détour dans un scénario échangiste. D'où l'invention de Villefranche. Les graphiques doivent intervenir ici pour clarifier la situation embrouillée. Tout d'abord, nous donnons la situation historique :



Sur cette base interviennent les substituts Villefranche et Ambroisine, naturellement destinés l'un à l'autre dans l'histoire. Mais former ce couple ne suffit pas à l'abbé : il lui faut à la fois briser l'union des Gange et mettre en danger Villefranche pour mieux l'éliminer par la suite. Un adultère du marquis de Gange avec Ambroisine fournirait un motif à la marquise d'être infidèle à son tour, tout d'abord avec Villefranche, tandis que l'abbé attendrait son heure. D'où son projet d'un chassé-croisé entre les Gange, Villefranche et Ambroisine :



L'avantage de l'infidélité de la marquise de Gange pour son mari, c'est la possibilité de la punir en quelque sorte pour capter son héritage. Si le marquis de Gange en veut à l'argent de la marquise, comme l'attestent les *Causes célèbres*, l'astuce de Sade est d'avoir inventé un désir sexuel de l'abbé face à la femme de son frère, sans pour autant totalement changer la base historique du récit. Ce qui ouvre la voie à la conquête des biens et à la conquête sexuelle de la marquise, implique pour l'un et l'autre, le marquis et l'abbé, de la faire tomber dans le piège de l'infidélité. La tentative d'un adultère de la part de Villefranche, sur incitation de l'abbé, fournirait en outre le prétexte à son élimination, de sorte que l'abbé hériterait de sa place, pendant que le marquis hériterait des biens de la marquise :



Voici comment le narrateur résume le tout en trois phrases :

« Il ne suffisait pas à la perfidie de l'abbé de Gange de faire faire une faute à sa belle-sœur, afin d'en profiter, il fallait encore qu'Alphonse [sc. le marquis de Gange] en fît une à son tour, afin qu'Euphrasie [sc. la marquise de Gange], convaincue de l'infidélité de son mari, se jetât plus aisément dans ses bras... Mais ne pouvait-il pas arriver que ce fût dans ceux de Villefranche, puisqu'on lui lançait ce jeune homme ? Oh ! c'est ce que ne redoutait point l'abbé : il était bien sûr d'arrêter à temps les élans de l'infidélité de sa sœur, s'il y avait lieu ; d'anéantir Villefranche, et de faire tourner tout à son avantage. » (OC XI, 206)

L'échangisme est d'abord suggéré par la double « faute » des deux époux. En sourdine, subrepticement, le narrateur s'amuse à donner un tour incestueux à l'adultère médité par l'abbé, car la « belle-sœur » dans le début du passage, est tout d'un coup transformée, en « sœur » de l'abbé, qui n'est pourtant que le frère du marquis. L'appellation de « sœur » à la place de « belle-sœur » apparaît souvent dans le reste du roman. Nous l'avons dit plus haut, le droit d'Ancien Régime ne distinguait pas entre belle-sœur et sœur consanguine en matière d'inceste. Les déviations de la vérité historique comme l'introduction d'un scénario échangiste incestueux sont des indices éloquentes pour la syntonie de l'écriture historique sadienne avec son écriture ouvertement libertine ; elles prouvent d'ailleurs qu'il n'y pas lieu de souscrire à l'hypothèse d'un retour de Sade à la vertu vers la fin de sa vie. Pour conclure notre typologie libertine des trois romans historiques, signalons que l'échangisme est complet et direct dans *Isabelle*, mais indirect dans *La Marquise de Gange* et *Adélaïde*, parce que dans ces deux derniers textes interviennent des espèces de courtiers ou médiateurs qui manipulent de l'extérieur ; si l'échange est supposé complet dans *La Marquise de Gange*, où une cession devrait intervenir pour une autre, il n'est complet dans *Adélaïde* que dans la mesure où il s'agit d'une rétrocession. Signalons en outre que si les programmes échangistes sont menés à terme dans les textes obscènes, surtout dans *Les Cent Vingt Journées*, ils restent souvent à l'état de projet dans les romans exotériques en raison des échecs partiels subis par certains méchants.

## 7.5 L'auto-parodie par le retour des personnages historiques

Bien avant Balzac, Sade semble avoir appliqué le principe du retour des personnages. Adélaïde de Brunswick, par ses voyages, peut se comparer à Léonore dans *Aline et Valcour*, qui comme Juliette dans le roman éponyme, arrive à Venise au bout d'une longue errance : seulement, dans le cas d'Adélaïde, Venise donne lieu à une rencontre, alors que pour Léonore, il s'agit d'une séparation. En ce qui concerne Adélaïde, elle y fait la connaissance de deux notables appelés Bianchi, armateur, et Contarino, membre du sénat et conspirateur (OC XII, 381) : nous les prendrons par la suite comme des personnages historiques, que Sade aura pu trouver dans une histoire de Venise, ou dont il aura entendu évoquer le nom lors de son périple italien. Ce qui est étonnant, c'est que ces personnages vénitiens

apparaissent déjà en l'espace de quelques pages dans l'*Histoire de Juliette*, sous les noms de Bianchi et Contarini (CE III, 1204-1211).

Personne n'a à ce jour signalé la coïncidence de ce retour de personnages qui aurait constitué, bien loin de tous les reniements officiels de Sade, un aveu indirect du roman anonyme de *Juliette*, si le roman d'*Adélaïde* avait été publié. Le retour isolé d'un seul de ces personnages, Bianchi ou Contarini/Contarino, n'aurait pas fourni un indice assez convaincant : mais les faire apparaître comme couple dans la même ville, sur une même page, une fois comme personnages opposés en politique, et une fois comme collègues pervers et libertins, cela constitue un point de contact indéniable entre le roman historique et l'œuvre ésotérique.

Rappelons que Sade se trouve en Italie en 1772 et 1775.<sup>824</sup> Le *Dictionnaire biographique des Italiens* contient, pour les deux patronymes Bianchi et Contarini, plus ou moins une centaine d'entrées.<sup>825</sup> Alors que tous les Contarini sont d'origine vénitienne, car il s'agit d'une famille de notables qui donna des doges à la Sérénissime, nous ne trouvons que peu de Vénitiens parmi les Bianchi. Il existe entre autres quelques ambassadeurs sous ce nom, comme Francesco Bianchi, Ludovico Bianchi et Vendramino Bianchi, tous diplomates au XVII<sup>e</sup> siècle.<sup>826</sup> Le seul Bianchi vénitien contemporain de Sade est Antonio Bianchi, né autour des années 1720, disparu après 1772, auteur de pièces dramatiques et œuvres moralisantes, personnage pittoresque et haut en couleur parce qu'il débuta dans le métier de gondolier.<sup>827</sup> Sade y fait peut-être allusion en le présentant comme armateur dans *Adélaïde de Brunswick*. Le personnage d'Antonio Contarino, conspirateur dans ce roman, est présenté comme le neveu du doge (OC XII, 381). En effet, il y eut, un peu plus d'un siècle après l'époque où Sade situe les événements d'*Adélaïde*, un doge appelé Iacopo Contarini.<sup>828</sup> Nous préférons l'identifier avec Carlo Contarini, contemporain de Sade né en 1732 et mort suite à une incarcération en 1780, victime des inquisiteurs. Cette mort a dû faire du bruit, car Contarini prônait la réforme politique de Venise, et passait pour un conspirateur aux yeux des autorités.<sup>829</sup> S'il s'agit de ces deux personnages, du conformiste Bianchi, protégé par le doge, d'une part, et du conspirateur Contarini, d'autre part, ils sont en effet opposés comme dans le roman d'*Adélaïde* : ils s'opposent aussi dans le roman de *Juliette* (CE III, 1204-1211), dans la mesure où Bianchi réussit mieux à détruire ses victimes, alors que Contarini, « demi-scélérat » selon une expression de Michel Delon (CE III, 1580), se fait berner par les libertines. Une nouvelle fois, se reproduit ici l'opposition allégorique entre Justine et Juliette, vertu et vice, avec une inversion dans la mesure où le

<sup>824</sup> Voir la chronologie de l'édition de la Pléiade (CE I, LXXIV s.).

<sup>825</sup> Voir les volumes 10 et 28 du *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana (Treccani), 1963 et 1983.

<sup>826</sup> *Ibid.*, vol. 10, respectivement pp. 87, 123, 176.

<sup>827</sup> *Ibid.*, vol. 10, pp. 63-65.

<sup>828</sup> *Ibid.*, vol. 28, p. 224.

<sup>829</sup> *Ibid.*, vol. 28, pp. 134-136.

chantre de la morale réussit dans le vice, et qu'un ennemi public dans la réalité échoue comme criminel dans la fiction.

Un autre retour d'un personnage, celui de Mme de Donis entre l'*Histoire de Juliette* et *La Marquise de Gange*, a été signalé ; selon une note de Michel Delon, cette dame florentine aurait un modèle historique :

« Sade emportait en Italie des lettres de recommandation d'un de ses lointains parents, le marquis de Pietrobono de Donis, installé en Avignon [...]. Dans *La Marquise de Gange* reparaît 'une certaine comtesse de Donis, issue, par son mari, d'une famille florentine, établie dans Avignon lors du séjour des papes' [...]. Elle est libertine, hypocrite et maîtresse de l'abbé de Gange. » (Œ III, 1501)<sup>830</sup>

L'écho entre le roman historique et le roman libertin retentit dans la parfaite symétrie entre les deux histoires, où une Donis est une fois bourreau, une fois victime : dans *La Marquise de Gange*, la comtesse de Donis convainc la marquise de se prêter à une simulation d'adultère pour attiser la jalousie de son mari et ramener celui-ci à la tendresse conjugale. Par là, la comtesse tend un piège à la marquise, qu'elle ne tardera pas à dénoncer au marquis. Sans vouloir tromper, la marquise devient trompeuse trompée. Dans l'*Histoire de Juliette*, la protagoniste incite une autre Mme de Donis à commettre un crime sur sa fille. Le crime sera en effet accompli, mais c'est Juliette qui exécutera la mère, de concert avec la fille de Donis. Nous avons déjà discuté cet autre épisode de trompeuse trompée.<sup>831</sup> Si la comtesse de Donis est victime dans *Juliette*, elle venge pour ainsi dire le rôle qui lui incombe dans l'univers libertin en passant du côté des séducteurs perniciose dans le roman historique. Avec un parallélisme aussi marqué, comment nier que Sade ne chercherait pas à avouer son œuvre libertine ? L'argument acquiert d'autant plus de poids, que *La Marquise de Gange* fut publiée par Sade de son vivant.

L'auto-parodie à travers le retour de personnages historiques dans les romans tardifs de Sade possède une fonction précise : celle de faire œuvre, malgré qu'une partie en ait été publiée anonymement. Les personnages historiques se prêtent d'autant mieux à ce procédé, qu'ils sont reconnaissables pour un lecteur qui possède le savoir ou veut bien effectuer les recherches nécessaires. Ils interdisent aussi de voir dans l'identité des noms un effet dû au hasard ou un choix arbitraire, comme cela pourrait se passer dans le cas de personnages littéraires totalement imaginaires. La présence de personnages historiques dans des ouvrages n'appartenant pas à ce genre constitue donc toujours un signal, surtout lorsque dans leur retour, le rapport qu'ils entretiennent se confirme ou au contraire a subi une inversion parodique du tout au tout : dans le premier parallélisme, celui de Bianchi et Contarini/Contarino, le rapport se confirme, mais sous des formes grossières et caricaturales. L'intrigue politique subit un rabaissement et se transforme en intrigue de lupanar, dans la mesure où les notables n'ont plus que la fonction d'habitues libertins. Contarino, conspirateur démasqué, c'est-à-dire trompeur trompé dans

<sup>830</sup> Le passage cité par Delon se trouve dans le chap. IX de la *Marquise de Gange* (OC XI, 316).

<sup>831</sup> Voir plus haut notre chap. 2.3.

*Adélaïde de Brunswick*, reprend l'image antérieure de Contarini dans l'*Histoire de Juliette* : Durand et Juliette lui dérobent sa fille pour la prostituer, après que le père l'eut lui-même conduite chez les deux maquerelles dans l'espérance de mieux jouir d'elle ; Bianchi en revanche, qui de son côté trompe ses nièces en les prostituant, ne sera jamais trompé. L'alliance dans le proxénétisme entre Juliette et Bianchi annonce le fait que dans le roman historique, c'est l'armateur Bianchi qui tirera la princesse Adélaïde des cachots dans « les plombs » de Venise (XII, 388). Le scénario de tromperie appelle facilement sa propre parodie dans le schéma du trompeur trompé. Si l'*Histoire de Juliette* donne à Mme de Donis le rôle de trompeuse trompée, ce schéma sera de nouveau trompé de manière auto-parodique dans la tromperie réussie dont Mme de Donis sera l'auteur dans *La Marquise de Gange*.

## 7.6 Bilan : de l'histoire au libertinage

Contrairement à ce que suggérerait Chantal Thomas pour distinguer l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* des autres romans surtout obscènes,<sup>832</sup> ce n'est pas toujours le plaisir qui détermine le crime chez les libertins dans les textes ésotériques de Sade. Le *distinguo* de Thomas semble justifié par le fait que la plupart des crimes d'Isabelle semblent motivés par la politique, donc rationnels, contrairement à des crimes qui chez les libertins paraissent totalement gratuits et seulement passionnels. Nous avons vu qu'à l'âge classique, à la fois selon les conceptions humanistes de l'histoire profane et dans la perspective d'une histoire providentielle, les passions sont peut-être l'enjeu central de l'histoire. Aussi le romancier insiste-t-il beaucoup, dans le roman historique, sur la description du luxe et des fêtes, c'est-à-dire sur des éléments du plaisir, qui succèdent souvent aux faits parmi les plus criminels de cette reine médiévale. Par là, il tente de faire surgir sous nos yeux cette ambiance indispensable au roman historique qui rendrait le tableau des mœurs d'une époque. Au rebours, les quatre libertins des *Cent Vingt Journées*, tout comme Sarmiento dans *Aline et Valcour*, ne font que profiter de la situation historique et politique, d'un contexte favorable à l'expression de leur passion. Tout comme le plaisir – criminel et cruel dans la perspective sadienne – peut secrètement surdéterminer les actions connues des personnages historiques, l'action politique et le fond historique ne sont donc pas absents des textes ésotériques libertins, qui d'ailleurs n'ont pas toujours pour fonction d'exprimer le plaisir : « beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont », affirme le narrateur des *Cent Vingt Journées*, qui incite le lecteur de ne pas « déclamer contre ce reste, uniquement parce qu'il n'a pas le talent de te plaire » (Œ I, 69).

La conclusion que nous pouvons tirer du retour des personnages entre univers exotérique de l'histoire et univers ésotérique de la fiction libertine confirme cette dialectique : dans l'univers libertin, s'introduisent des personnages fournis par

<sup>832</sup> Thomas, « Isabelle de Bavière », *art. cit.*

l'histoire. Mais les trois romans historiques ne les reprennent, comme personnages historiques, qu'après qu'ils ont déjà joué leur rôle dans une fiction libertine obscène. Le roman historique s'imprègne ainsi de libertinage, tout comme le roman libertin prend pour prétexte certaines conditions historiques. Nous sommes amené à mettre de nouveau en évidence une charge contre l'imagination et le fabuleux même dans l'écriture obscène de Sade et de rappeler, derechef, l'importance du travail d'historien et de l'érudition dans son œuvre. Le principe à la base des *Historiettes*, celui de rabaisser la grande Histoire à la petitesse de motifs inavouables, entame un mouvement complémentaire à la fin de la carrière de Sade : ce n'est plus seulement l'univers des personnages historiques et leurs actions qui sont rabaisées par de ridicules prouesses lubriques, mais ce sont les saletés privées et les crimes passionnels qui s'élèvent à l'importance et à la dignité de la haute politique jusqu'à devenir la vraie cause des grands faits de l'histoire. Si les protagonistes des *Cent Vingt Journées* semblent commettre leurs forfaits pour épuiser la combinatoire d'un échange transgressif, nous avons l'impression que la reine Isabelle tenait les rênes de la France pour réaliser ses passions turpides. La surinterprétation de l'histoire des faits sur la base d'une psychologie simplifiée et unidimensionnelle de l'âme libertine, constitue aussi une parodie du discours historique. Nous venons de voir de nombreux effets isolés de parodies et d'auto-parodies, qui véhiculaient la plupart du temps un argument clandestin spécifique. Nous pouvons montrer, maintenant, d'une manière beaucoup plus générale, dans quel sens et comment Sade parodie le discours de la grande Histoire.



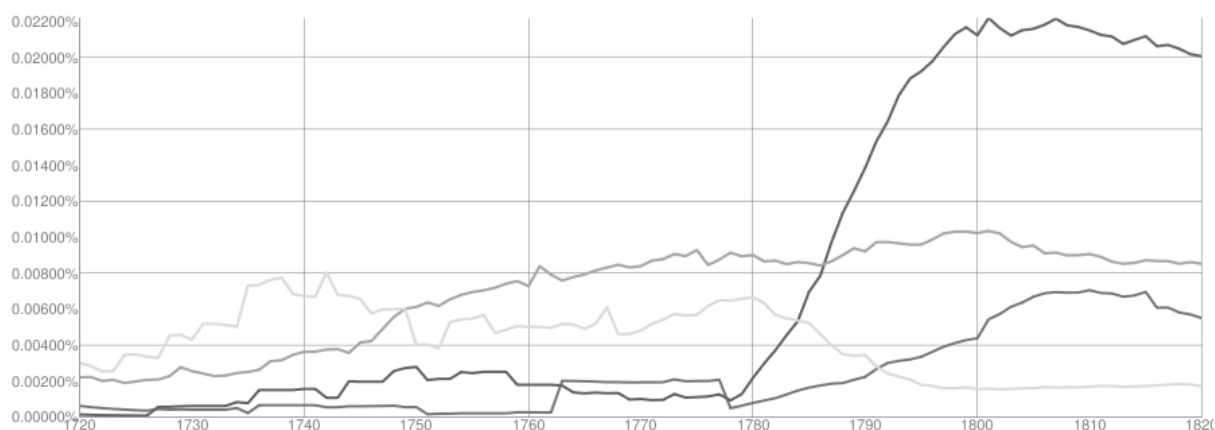
**VIII****LA PARODIE DE L'HISTOIRE**





## 8.1 De l'usage parodique de l'histoire chez Sade

Nous ne pouvons pas, dans le chapitre présent et ceux qui suivent, développer dans tous les détails les différentes écoles et traditions historiographiques en France à l'âge classique et au siècle des Lumières, ni discuter toutes les différentes définitions et fonctions des sciences historiques ainsi que de leurs branches correspondant aux genres de l'histoire, ni même fournir un tableau complet de l'évolution que subit la notion centrale d'histoire pendant les Lumières. Nous devons ici nous contenter de quelques touches impressionnistes dans ce vaste champ qui ne servira qu'à mettre en place les références opératoires pour notre discours. Au sens d'antonyme de « fable », le terme d'« histoire » subit une évolution profonde au cours du siècle avant de se cristalliser en sa définition moderne. Le graphique suivant, que l'on consommera avec toute la prudence possible, permet d'esquisser l'évolution des termes dans le champ de notre problématique, qui outre l'histoire et la « fable », comprend aussi la notion capitale de « progrès », développée par les Lumières :<sup>833</sup>



Les lignes du graphique indiquent au bord droit, du haut en bas, la fréquence des termes d'« histoire », « progrès », « Histoire » avec majuscule (par exemple dans les titres) et de la « fable » dans un corpus de livres français publiés de 1720 à 1820 : tandis que la fréquence des termes d'« histoire » et « Histoire » est multipliée par plus de dix et celle du mot « progrès » par plus de quatre, la « fable », qui intéresse deux fois plus autour de 1740 que le « progrès » et quatre fois plus que l'« histoire », apparaît trois à dix fois moins en 1820 que les trois autres termes.

Chantal Grell observe qu'à la fin du Grand Siècle,

« le terme 'histoire' désignait, pour le moins, trois approches : l'histoire 'humaniste', volontiers rhétorique, souvent moralisatrice, qui traitait de sujets politiques ; l'histoire romancée, que les contemporains dissociaient parfois mal de la précédente, qui se voulait pittoresque et divertissante, à la manière de Saint-Réal. Il y avait enfin

<sup>833</sup> Recherche bibliométrique dans la base de données francophone de Googlebooks, accessible en ligne sous <http://ngrams.googlelabs.com> (février 2011) ; pour la méthodologie, voir Michel, « Quantitative Analysis of Culture », *art cit.* Remarquons que le résultat de « fable » et « histoire » est faussé de la même manière, parce que les deux termes renvoient aussi à une acception purement littéraire, au genre de la fable respectivement à des narrations fictives.

l'histoire érudite qui prenait appui sur les études juridiques, philologiques et sur l'histoire religieuse, que les bénédictins de Saint-Maur s'étaient appliqués à doter de règles de critique et de méthode pour endiguer les progrès du scepticisme et du pyrrhonisme. »<sup>834</sup>

Comme le note un important traité anonyme publié en 1762 sous le titre *De l'éducation publique*, attribué tantôt à Diderot, tantôt à Jean-Baptiste Crevier ou encore à Dominique-François Rivard,<sup>835</sup> le rôle essentiel de l'histoire au XVIII<sup>e</sup> siècle se révèle par sa définition comme le « recueil des faits relatifs » à toute chose, qui renfermerait toutes les connaissances, toute théorie et fonderait toute pratique, qu'il s'agisse de théologie, de physique, de morale.<sup>836</sup> En attente d'exclure l'histoire sacrée par la suite, nous commencerons par suivre Voltaire en excluant l'histoire naturelle de nos considérations,<sup>837</sup> ce domaine qui selon la critique sadienne traditionnelle aurait seul influé sur l'œuvre de Sade sous le nom de philosophie ou de science : au contraire, soulignons ici combien les domaines étaient encore liés sous le même nom d'histoire à l'époque même où la conscience de leur indépendance commence à poindre. Dans *L'histoire entre érudition et philosophie*, Chantal Grell illustre l'incroyable chamboulement auquel sont soumises les études historiques au cours des Lumières : nous nous y référons par la suite, en complétant ces éléments avec les informations tout aussi indispensables fournies par Jean-Marie Goulemot dans son *Règne de l'histoire*.<sup>838</sup>

Nous y voyons que déjà Bayle, modelant sa méthode historique et critique sur le doute cartésien, commence à évincer l'histoire des origines ensemble avec l'histoire sacrée, à la fois par un souci méthodique et par prudence.<sup>839</sup> Se profile de plus en plus cette séparation entre temps fabuleux, mythiques, et ceux proprement historiques, qui devraient faire désormais le seul objet des historiens véritables.<sup>840</sup> En même temps que l'histoire profane supplante celle religieuse,<sup>841</sup> Voltaire « démontre la vacuité du discours sur les origines ». <sup>842</sup> Aussi le philosophe de Ferney donnera-t-il tout un autre sens au mot « universel », dans la dialectique qui l'oppose à Bossuet : dans la même mesure où il réfute ce dernier, qu'il remplace « l'histoire universelle » par sa *Philosophie de l'histoire*, sa vision du progrès est d'autant plus opposée à la providence qu'elle veut prendre sa place. Aussi Voltaire entame-t-il son récit là où Bossuet s'était arrêté.<sup>843</sup> L'histoire de l'Antiquité se sécularise à son tour,

<sup>834</sup> Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, op. cit., p. 27.

<sup>835</sup> Voir R. R. Palmer, « A mystery explored : the *De l'éducation publique* attributed to Denis Diderot », pp. 1-23 in : *The Journal of Modern History* 57 (1985).

<sup>836</sup> *De l'éducation publique*, Amsterdam, s.n., 1762, p. 16.

<sup>837</sup> Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, op. cit., pp. 43.

<sup>838</sup> Goulemot, *Le règne de l'histoire*, op. cit.

<sup>839</sup> Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, op. cit., pp. 67 s.

<sup>840</sup> *Ibid.*, pp. 55 s. ; Goulemot, *Le règne de l'histoire*, op. cit., p. 374.

<sup>841</sup> Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, op. cit., p. 40.

<sup>842</sup> Goulemot, *Le règne de l'histoire*, op. cit., p. 350.

<sup>843</sup> Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, op. cit., p. 100.

mais son prestige est mitigé désormais en raison d'une crise partielle du modèle humaniste.<sup>844</sup> Pas toujours réductible à sa morale, la vérité de l'histoire, mise à l'épreuve par les excès de l'érudition même, sera désormais mesurée à l'aune du vraisemblable : les faits non « conformes au cours ordinaire des choses et à la conduite des hommes » sont à rejeter hors d'elle, c'est la leçon fournie par Locke.<sup>845</sup> La recherche de la pureté originelle des institutions mène les historiens à s'intéresser à celles-ci ; la perte du côté de l'histoire sacrée et de l'histoire des origines est compensée par l'entrée en scène de l'histoire des connaissances et des sociétés ; ce sont les contributions de Montesquieu et de Voltaire : selon *De l'esprit des lois* et *l'Essai sur les mœurs*, le devenir possède des lois, mais ne doit plus obéir à une téléologie ; il reste que « l'histoire des mœurs est l'histoire d'un progrès ». <sup>846</sup> Goulemot souligne bien le « discours éclaté » de l'histoire « au midi du siècle », toute l'ambivalence du faire des historiens : le progrès ne donne peut-être qu'un sens à des cycles qui se succèdent.<sup>847</sup> Voltaire et Rousseau ne se distinguent pas sous cet aspect, ils valorisent tout simplement différemment le sens du progrès.<sup>848</sup> Les théoriciens du progrès ou de la « perfectibilité »<sup>849</sup> ont recours à l'histoire des civilisations et à ce qu'ils appellent leur esprit. Leur approche, selon Goulemot, est sociologique. Pour Jean Dagen, les « deux principaux ouvrages de synthèse engendrés par l'urgent souci de dominer l'histoire de l'esprit » sont *l'Essai sur l'histoire générale* (1756) de Voltaire (qui deviendra *l'Essai sur les mœurs* [1765] avec pour introduction une *Philosophie de l'histoire*) et *l'Esquisse d'un tableau historique du progrès de l'esprit humain* (1794) de Condorcet.<sup>850</sup> Comme le souligne Goulemot, la solitude de Condorcet, l'optimisme de sa philosophie de l'histoire constituent une exception qui confirmerait la règle, selon laquelle la pensée d'un progrès (par exemple chez Voltaire) n'est pas incompatible avec une image traditionnelle, classique et finalement pessimiste de l'homme. Autrement dit, le mot de « perfectibilité » n'aurait aucun sens en dehors de l'imperfection. Nous suivons ici en partie Jochen Schlobach lorsqu'il affirme que

« La coexistence, au siècle des Lumières, d'une certaine conscience de décadence et de la croyance en un progrès possible, n'est contradictoire que dans un schéma simplificateur qui oppose d'une façon antagoniste optimisme à pessimisme, ou l'idée de progrès linéaire à l'idée de décadence ».<sup>851</sup>

<sup>844</sup> *Ibid.*, pp. 125-164.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>846</sup> Goulemot, *Le règne de l'histoire*, *op. cit.*, pp. 368-372, et en particulier p. 375.

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>849</sup> Voir Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, SVEC, 2006.

<sup>850</sup> Jean Dagen, article « Histoire » in Michel Delon (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, *op. cit.*, p. 624.

<sup>851</sup> Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle » 1971-1987 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* CLV (1976), p. 1987.

Avec Goulemot, nous en sommes amené à conclure à la situation « éclatée » de l'histoire au siècle des Lumières. Eu égard au principe conservateur qui régit aussi la parodie, nous tenons à souligner une nouvelle fois la présence de discours classiques traditionnels au sein de ces Lumières que l'on tient toujours à présenter comme dépassement. La critique a en général trop insisté sur le thème du progrès et tend à faire naître le discours historique dans le vide comme une nouveauté absolue, comme s'il n'était pas lié, conditionné même par ce contre quoi et à travers quoi il se constitue. Le discours prononcé par Turgot à la Sorbonne le 11 décembre 1750, *Sur les progrès successifs de l'esprit humain*, souvent présenté comme le point de départ de l'idée de progrès, prolonge en fait un premier discours prononcé le 3 juillet 1750, au ton presque apologétique, *Sur les avantages que l'établissement du christianisme a procurés au genre humain*.<sup>852</sup>

Pour les besoins de notre recherche, nous formulons ici une opposition entre une conception collective, cumulative, progressiste et impersonnelle de l'histoire qui a pour acteurs des masses souvent anonymes et qui place en son centre un esprit, des connaissances et d'autres abstractions, et une histoire événementielle humaniste, plutôt politique et à visée morale, dont l'objet sont les faits et gestes des hommes, en particulier les faits marquants d'individus hors du commun. La première variante est incarnée par Condorcet sous sa forme la plus pure : au lieu d'une providence qui relèverait de l'action mystérieuse du Dieu chrétien, en lieu et place de rois et d'empereurs conquérant des pays et promulguant des lois, nous avons l'abstraction d'un progrès résultant d'un simple calcul des probabilités, d'une formule de collaboration produisant des savoirs et des richesses pour les masses anonymes.<sup>853</sup> De l'autre côté, nous avons cette idée formulée par le traité *De l'éducation publique* déjà évoqué, selon lequel « l'histoire de la morale [...] est ce qu'on nomme simplement l'Histoire » ; où les hommes sont « [des] agents libres et sociables », <sup>854</sup> et d'autant plus libres et donc influents qu'ils sont grands et puissants : « Dans les histoires *personnelles*, on cherche des idées instructives et de grands exemples, comment certains *hommes* et si peu d'*hommes* sont devenus la

---

Contrairement à Goulemot, Schlobach ne croit cependant moins au pessimisme anthropologique des philosophes.

<sup>852</sup> Voir « Discours de Turgot, alors prier de Sorbonne, pour l'ouverture et la clôture des Sorbonniques de l'année 1750 », Premier discours, pp. 587-597 ; Second discours, pp. 598-611, in *Œuvres de Turgot. Nouvelle édition avec les notes de Dupont de Nemours*, éd. par Eugène Daire, Paris, Guillaumin, 1844, t. II. A propos de ce premier discours, Roland Mortier présente Turgot comme un précurseur de Chateaubriand : Mortier, *Clartés et ombres*, op. cit., p. 128.

<sup>853</sup> Voir « Dixième époque. Des progrès futurs de l'esprit humain », in Jean-Antoine-Nicolas Caritat de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Fragment sur l'Atlantide*, Paris, Flammarion, 1988, p. 274 : « C'est à l'application du calcul aux probabilités de la vie et aux placements d'argent que l'on doit l'idée de ces moyens [de réduire la misère des classes démunies], déjà employés avec succès, sans jamais l'avoir été cependant avec cette étendue, avec cette variété de formes qui les rendraient vraiment utiles, non pas seulement à quelques individus, mais à la masse entière de la société [...] ».

<sup>854</sup> *De l'éducation publique*, op. cit., p. 21.

gloire de leur Patrie, et les *modèles* de la Postérité ».<sup>855</sup> Nous reconnaissons, sous cette formulation, le topos du *prodesse*, l'impératif de l'utilité morale propre au discours classique.

Qu'en est-il de la position de notre marquis dans ce champ ? – Les deux écoles historiographiques, humaniste et personnelle ou progressiste et impersonnelle, ne sont pas rejetées par Sade dans leurs présupposés épistémologiques ou dans leur méthodologie. Bien au contraire, comme cela advient fréquemment dans la parodie, notre auteur les reprend tantôt dans des inversions, tantôt dans une imitation caricaturale. Sade, à travers certains de ses narrateurs, certains de ses personnages, certains de ses protocoles de lecture, ne laisse aucun doute que l'histoire fournit en effet des modèles à imiter : aucune discours historique n'aurait coulé de sa plume si en quelque sorte, l'idée de l'histoire ne comprenait celle d'une utilité pratique, s'il n'existait pas de manière manifeste et évidente des enseignements à tirer de son étude, à mettre en œuvre par le lecteur ou le personnage littéraire... Même la variante impersonnelle et progressiste de l'histoire peut déboucher dans un discours parodique, où le progrès se maintient sous l'image d'une décadence non plus cyclique et transitoire, mais continue et cumulative. Le pessimisme de cette dernière vision complète l'appel à l'action immorale par un renoncement à l'agitation morale, un appel au fatalisme devant le mal, comme pour confirmer le reproche de Pierre-André Taguieff à l'adresse des Modernes, critique selon laquelle l'idée de nécessité que ceux-ci attacheraient au cours du progrès ressemblerait fort « à un néo-fatalisme ».<sup>856</sup> Qu'il s'agisse donc de l'histoire moralisante et personnelle des humanistes, ou de celle impersonnelle des progressistes, nous retrouvons à chaque fois la problématique à laquelle nous avait conduit la réflexion sur le ton « leste » des ouvrages de Sade, synonyme d'appel plus ou moins caché à se conduire d'une certaine manière.

## 8.2 La parodie de l'histoire personnelle des humanistes

Certains historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Rollin ou Mably vouaient un culte véritable à Plutarque, car c'est dans ses ouvrages qu'ils voyaient réalisés de manière idéale les sens du faire de l'historien selon la perspective humaniste.<sup>857</sup> Plutarque est le premier à avoir signalé l'utilité morale de l'histoire personnelle pour l'affinement des mœurs d'un individu :

« L'histoire est à mes yeux comme un miroir, à l'aide duquel j'essaie, en quelque sorte, d'embellir ma vie, et de la conformer aux vertus de ces grands hommes. [...] Pour nous, grâce à notre pratique de l'histoire et l'habitude que nous avons prise de l'écrire, en recueillant tour à tour en notre âme le souvenir des hommes les meilleurs

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 23 (nous italiques).

<sup>856</sup> Pierre-André Taguieff, *Du progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Librio, 2001, p. 8.

<sup>857</sup> Chantal Grell, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, t. II, pp. 989-992 et 1035.

et les plus estimables, nous nous donnons les moyens de repousser et de rejeter tout ce que la fréquentation des hommes que nous rencontrons nous apporte nécessairement de bas, de mauvais ou de vil ; nous en détournons notre pensée pour la diriger vers les modèles les plus beaux, qui la rendent bienveillante et douce. »<sup>858</sup>

Plutarque définit les bienfaits de l'histoire de manière circulaire, par la bienveillance de l'auteur qui en écrit le texte de manière à ce qu'il soit exemplaire : l'écriture de l'histoire présuppose la qualité morale de l'auteur. Il faut que ce dernier ait de la bienveillance dans le choix de ses personnages extraordinaires, pour mettre en valeur de véritables modèles positifs, dont l'exemple à son tour ne pourra que confirmer le lecteur dans sa bonne intention et sa vertu, et l'encourager dans une voie morale déjà prise. Le lien entre modèle représenté et l'imitation du modèle est direct, littéral, parfaitement mimétique, comme le suggère le motif du « miroir ».

Pour nous, Plutarque incarne de manière archétypale la pratique humaniste de l'histoire. En France, son influence traverse toute la littérature, à partir de la traduction des *Vies* plutarquiennes publiée par Jacques Amyot en 1559.<sup>859</sup> Nul autre texte historique, par sa structure même qui incite à la comparaison et plus en général à l'activité du lecteur pour induire l'imitation des personnages présentés, en appelle plus directement à l'utilité de l'histoire, de son écriture et de sa lecture. Le titre même des *Vies parallèles* implique l'idée d'une comparaison : deux héros, l'un grec et l'autre romain en général, sont mis en parallèle et proposés comme paradigme dont il s'agit de tirer le meilleur. Entre les héros comparés, l'auteur suggère déjà une émulation à laquelle il souhaite faire participer le lecteur. L'émulation entre deux époques et la valeur d'exemple, contestable ou non, de l'une pour l'autre fait aussi débat dans la querelle des Anciens et des Modernes qui bat son plein au centre du XVII<sup>e</sup> siècle. Les Modernes envisagent la possibilité de considérer certains successeurs comme supérieurs à leurs modèles dans le passé. Encore en 1712, consacrés au dauphin le duc de Bourgogne, les *Dialogues des morts* rédigés par Fénelon, qui était du parti des Anciens,<sup>860</sup> comparent deux héros modèles, parfois imaginaires mais souvent historiques, dans un texte dont la fonction pédagogique et instructive est au premier plan. Par le relais de Rollin, Mably et Rousseau, l'admiration pour Plutarque se maintient jusqu'à la Révolution française. Après le choc d'un héros ultime vécu dans la réalité, Napoléon, le modèle humaniste de l'émulation historique subit une crise ; l'abus révolutionnaire, puis impérial des modèles antiques porte le coup de grâce à cette littérature qui, comme Plutarque, ne vit que de la célébration d'individus exceptionnels.<sup>861</sup> Le modèle brille de ces derniers

<sup>858</sup> *Vie de Timoléon*, préface, §§ 1 et 5 in Plutarque, *Vies parallèles*, trad. par Anne-Marie Ozanami, éd. par François Hartog, Paris, Gallimard (collection « Quarto »), 2001, p. 465.

<sup>859</sup> L'édition des *Vies parallèles* dans la collection « Quarto » contient un riche appendice dont nous tirons nos informations sur l'auteur et sa réception. Concernant Amyot, voir *ibid.*, pp. 1954-1958.

<sup>860</sup> Voir la correspondance entre Fénelon et Houdar de La Motte reproduite dans l'anthologie de Fumaroli (éd.), *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, pp. 471-493.

<sup>861</sup> Sur la valeur de Plutarque pour les révolutionnaires, mais encore pour Chateaubriand, voir respectivement les pp. 1973-1975 et 2075-2078 in Plutarque, *Vies parallèles*, *op. cit.*

feux dans les manuels pour enfants, où il est irrémédiablement réduit à sa fonction éducative, en même temps que la proportion d'exemples tirés de l'histoire des rois de France et de celle de l'église augmente : en témoigne la *Morale en action*, « élite de faits mémorables et d'anecdotes instructives, propres à faire aimer la sagesse [...] et à orner leur esprit des souvenirs de l'histoire, Ouvrage utile aux Elèves des Ecoles secondaires, des Lycées et Maisons d'éducation ».<sup>862</sup> Publiée peu avant la révolution en 1783 par deux oratoriens, le père Eustache Guibaud et Laurent Pierre Béranger, elle fut révisée et republiée avec beaucoup de changements en 1789, publiée encore en 1801 et plus tard sous Napoléon, et ne cessa d'être publiée et republiée dès la Restauration.

Nous pouvons nous adresser maintenant à deux admirateurs de Plutarque, Rousseau et Mably, pour affiner la question de l'utilité de l'histoire dans une confrontation avec Voltaire. Le passage par ces deux auteurs d'ouvrages pédagogiques – soucieux donc de l'idée d'utilité pédagogique – se justifie par le fait qu'ils inspirèrent Sade, et que c'est par eux non moins que par Voltaire qu'il se confrontait aux possibilités et aux objectifs de l'histoire. Rappelons la célèbre page au début des *Confessions*, où le jeune Jean-Jacques, suivant le précepte de Plutarque, s'identifie chair et âme avec la matière de l'histoire à travers la lecture de ses œuvres. Pour le jeune Rousseau, les héros de Plutarque détrônent même les personnages fictifs des romans (comme « Orondate, Artamene et Juba ») :

« Plutarque, surtout, devint ma lecture favorite. Le plaisir que je prenois à le relire sans cesse me guerit un peu des Romans, et je préférerais bientôt Agesilas, Brutus, Aristide à Orondate, Artamene et Juba. [...] Sans cesse occupé de Rome et d'Athènes ; vivant, pour ainsi dire, avec leurs grands hommes, né moi-même Citoyen d'une République, et fils d'un père dont l'amour de la patrie étoit la plus forte passion, je m'emflamois à son exemple ; je me croyais Grec ou Romain ; je devenois le personnage dont je lisois la vie : le récit des traits de constance et d'intrépidité qui m'avoient frappé me rendoit les yeux étincellans et la voix forte. Un jour que je racontais à table l'aventure de Scevola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action. »<sup>863</sup>

L'exemple moral positif, de « constance » et d'« intrépidité », rayonne pour le jeune lecteur à un tel point que l'imitation se répercute sur le physique, dans l'expression des « yeux » et de la « voix ». Les trois noms de héros plutarquiens représentent des vertus républicaines comme l'amour du peuple et le respect des lois dans le cas

<sup>862</sup> C'est le titre de notre copie : *Morale en action, élite de faits mémorables et d'anecdotes instructives, propres à faire aimer la sagesse, à former le cœur des jeunes gens par l'exemple de toutes les vertus, et à orner leur esprit des souvenirs de l'histoire, Ouvrage utile aux Elèves des Ecoles secondaires, des Lycées et Maisons d'éducation*. Nouvelle édition, Paris, Ledoux et Tenre, 1819. Les références bibliographiques suivantes sont tirées d'Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes, troisième édition revue et augmentée*, Paris, Paul Daffis, 1875, t. III, col. 354.

<sup>863</sup> *Les Confessions* in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), <sup>1</sup>1959, <sup>2</sup>1991, p. 9.



du roi de Sparte Agésilas,<sup>864</sup> l'amour de la liberté dans le cas du tyrannicide Brutus, et l'amour de la justice dans le cas de l'athénien Aristide, qui signa un décret en faveur de la démocratie.<sup>865</sup> Peu après Rousseau, l'éloge de Plutarque retentit chez l'abbé de Mably, qui s'adresse d'ailleurs à un lecteur de l'âge du jeune Rousseau, dans *De l'étude de l'histoire* qui sera repris dans le *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme* de son frère Condillac. Sade fait une mention élogieuse de l'essai de Mably à la fin de son *Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* (OC XII, 261). Voici les recommandations de Mably :

« L'admiration pour les grands modèles que présente l'antiquité, ouvrira votre ame à l'amour de la véritable gloire, et vous tiendra en garde contre les vices communs à tous les hommes, et contre les préjugés particuliers aux princes. [...] En vous présentant des peintures vives de la considération qui accompagne la vertu, et du mépris qui suit le vice, elle doit un jour suppléer [sc. l'histoire] aux hommes qui cultivent aujourd'hui les heureuses qualités que la nature vous a données. »<sup>866</sup>

L'idée de grandeur exemplaire du passé, comme chez Plutarque, s'oppose à la petitesse morale des masses, de l'homme commun, ou des temps présents marqués par la décadence. On a l'impression que Mably veut faire de son prince un petit Rousseau :

« Lisez et relisez souvent, Monseigneur, les vies des hommes illustres de Plutarque. Si cette lecture vous touche, si elle vous intéresse, si vous ne l'abandonnez qu'avec peine, si vous y revenez avec plaisir, il vous est permis de juger avantageusement de vous ; et de croire que vous avez fait et que vous ferez des progrès. »<sup>867</sup>

Malgré les idées humanistes et classiques dans ces passages, Mably est aussi l'homme de son époque, le XVIII<sup>e</sup> siècle : l'humanisme inspiré par les récits de Plutarque se combine désormais avec des mots d'ordre des Lumières tels que la « nature » (dont viennent les « heureuses qualités » du prince) et le « progrès », même si ceux-ci ne se manifestent qu'à l'égard de la personne, et non pas à l'échelle de la société. Mably, précepteur à la requête de son frère Condillac, semble en quelque sorte déchiré entre l'aspiration pédagogique à l'enseignement de la morale et le vocabulaire des Lumières – la « nature » ou le « progrès » –, dont le sens moral n'est cependant pas acquis. Dès que Mably cherche à systématiser l'histoire, à lui donner des lois dans son essai *De la manière d'écrire l'histoire*, il entre dans une polémique dont le ton n'a rien d'édifiant. Le siècle commence à prendre conscience,

<sup>864</sup> Plutarque, *op. cit.*, vie d'Agésilas, p. 1103, l.5 : « de tous les rois [il fut] de loin celui qui vécut dans la meilleure harmonie avec ses sujets car, à une nature de chef et de roi, il joignait, en raison de son éducation, la simplicité d'un homme du peuple et l'humanité ».

<sup>865</sup> Plutarque, *Viex parallèles*, *op. cit.*, vie d'Aristide, p. 611, VI.1 : « De toutes les vertus d'Aristide, c'était à sa justice que la foule était la plus sensible parce que cette vertu est celle dont on a le besoin le plus constant et le plus général » et pp. 626 s., XXII.1.

<sup>866</sup> Gabriel Bonnot, abbé de Mably : *De l'étude de l'histoire suivi de De la manière d'écrire l'histoire*, Paris, Fayard, 1988, p. 11. Publié d'abord dans le tome XVI du *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme*, Parme (Paris), 1775, d'Etienne Bonnot de Condillac, frère de Mably.

<sup>867</sup> Mably, *De l'étude de l'histoire*, *op. cit.*, p. 13.

que ce critère si nouveau, le bonheur individuel ni même celui des masses, ne dépend plus forcément de la vertu de l'individu que l'histoire personnelle des humanistes pose en principe du devenir. Bien plus, les vices individuels peuvent avoir des conséquences bénéfiques pour la société. C'est l'enseignement de l'influente *Fable des abeilles* de Bernard Mandeville « où l'on prouve que les vices des particuliers tendent à l'avantage du public »<sup>868</sup> idée relayée par Voltaire, que réfléchira de manière difforme l'œuvre de Sade. Car le marquis illustre, exemples historiques à l'appui, les formes extrêmes que peuvent prendre un plaisir et un bonheur indissociables du vice, sans cacher, bien sûr, les conséquences délétères pour la société. Sade utilise l'argument de Mandeville, mais son discours sur la société semble plutôt confirmer les vues des moralistes selon lesquelles les vices d'un individu érodent la prospérité publique.

C'est sur ce point que l'apologète inconditionnel de la vertu, Mably, s'acharne à vouloir corriger Voltaire, trop licencieux et irrévérencieux à ses yeux, et à qui il s'attaque sans le nommer. Dans *De la manière d'écrire l'histoire*, Mably parle d'un « historien » en lui attribuant, de manière faussement naïve peut-être, l'invention de Mandeville :

« Le même historien convient que 'la cour voluptueuse de Léon X pouvoit blesser les yeux' ; et il ajoute tout de suite 'qu'on auroit dû voir aussi que cette cour même poliçoit l'Europe et rendoit les hommes plus sociables'. Voilà la première fois que j'ai entendu dire que la société se perfectionnoit par des vices et non par des vertus. »<sup>869</sup>

Mably se réfère au chapitre CXXVII de l'*Essai sur les mœurs*, intitulé « De Léon X, et de l'Eglise ». Écoutons Voltaire :

« Le faste de la cour voluptueuse de Léon X pouvait blesser les yeux; mais aussi on devait voir que cette cour même poliçait l'Europe et rendait les hommes plus sociables. La religion, depuis la persécution contre les hussites, ne causait plus aucun trouble dans le monde. L'inquisition exerçait, à la vérité, de grandes cruautés en Espagne contre les musulmans et les Juifs ; mais ce ne sont pas là de ces malheurs universels qui bouleversent les nations. La plupart des chrétiens vivaient dans une ignorance heureuse. Il n'y avait peut-être pas en Europe dix gentilshommes qui eussent la *Bible*. Elle n'était point traduite en langue vulgaire, ou du moins les traductions qu'on en avait faites dans peu de pays étaient ignorées. Le haut clergé, occupé uniquement du temporel, savait jouir et ne savait pas disputer. On peut dire que le pape Léon X, en encourageant les études, donna des armes contre lui-même. »<sup>870</sup>

<sup>868</sup> Voir à ce propos la thèse de Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, <sup>2</sup>1994 [Paris, Armand Colin, <sup>1</sup>1960]. Bernard de Mandeville, *La Fable des abeilles, ou Les Fripons devenus honnêtes gens. Avec le commentaire où l'on prouve que les vices des particuliers tendent à l'avantage du public. Traduit de l'anglois sur la sixième édition*, trad. par Jean Bertrand, Londres (Amsterdam), aux dépens de la Compagnie, 1740. Texte élaboré entre 1705 et 1723. A propos de la Fable des abeilles et son influence sur Voltaire, voir M. R. de Labriolle-Rutherford, « La notion de luxe », pp. 1025-1036 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 26 (1963), pp. 1028 s.

<sup>869</sup> Mably, *De l'étude de l'histoire*, op. cit., p. 282.

<sup>870</sup> *Essai sur les mœurs*, t. IV, *Œuvres complètes*, op. cit., t. XXII, pp. 320 s.

Nous sommes loin de l'esprit optimiste attribué à l'œuvre de Plutarque, car Léon X qui semble agir pour le bien de la société ne le fait pas dans une intention morale et n'a aucune valeur de modèle. Une telle ironie de l'histoire indigne Mably, ensemble avec l'ironie de l'historien. Il ne semble d'ailleurs pas la comprendre, car Voltaire est bien loin de justifier le « faste » ou l'« ignorance », voire les « cruautés » de l'inquisition. Cette « ignorance heureuse » des « chrétiens » en est un indice irréfutable.

Les causes de l'opposition de Mably à Voltaire motivent aussi la critique beaucoup plus radicale que Rousseau adresse à l'histoire en général. A vrai dire, Voltaire n'a pas une vision moins désillusionnée de l'histoire que la plupart de ses contemporains. L'histoire est, comme le dit l'Ingénu chez Voltaire, un « tableau des crimes et des malheurs ».<sup>871</sup> Ainsi Voltaire croit tout d'abord à une utilité directe de l'histoire pour un chef de guerre par exemple, qui peut s'instruire par l'observation du passé de la stratégie à suivre, afin d'éviter les causes des défaites historiques.<sup>872</sup> Il est vrai cependant que cet enseignement ne dit rien des raisons pour la guerre : il y a des guerres justes et injustes et selon le cas l'emploi de l'histoire se fera dans l'esprit du bien ou du mal. D'après le schéma de *Candide*, il semblerait que l'expérience cruelle du monde, de tous les malheurs et crimes de l'histoire aille à l'encontre de l'engagement prôné par l'humanisme plutarquien : renoncer à agir et se faire jardinier, est-ce là le fin mot de l'histoire ? Selon Voltaire, la tâche de l'historien reste malgré tout celle de tout dire, même le pire. Dans la section « De l'utilité de l'histoire » de l'entrée « Histoire » que Voltaire contribua à l'*Encyclopédie*, le philosophe de Ferney voit donc un avantage très général, en dehors de toute pratique, dans la description de « fautes », de « crimes » et de « malheurs » :

« Les grandes fautes passées servent beaucoup en tout genre. On ne saurait trop remettre devant les yeux les crimes et les malheurs causés par des querelles absurdes. Il est certain qu'à force de renouveler la mémoire de ces querelles, on les empêche de renaître. »<sup>873</sup>

Pour Voltaire, l'histoire doit être placée sous le signe d'une double négativité : elle ne raconte rien d'édifiant ni de beau, et elle n'appelle pas à l'imitation dans l'acte. Quant à Rousseau, il nous apparaît sous cet aspect comme l'extrême opposé de Voltaire. Pour Voltaire, l'histoire s'oppose par principe à la fable, au mensonge. Pour Rousseau, même le mensonge se justifie s'il est utile ; c'est-à-dire que l'histoire doit se faire pleinement et exclusivement utile même aux dépens de la vérité, car seule compte l'action : « Les hommes sensés doivent regarder l'histoire comme un tissu de fables dont la morale est très appropriée au cœur humain. »<sup>874</sup> – C'est une note

<sup>871</sup> Voltaire, *Romans et contes*, éd. par Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 315.

<sup>872</sup> Voltaire, *Œuvres alphabétiques I*, op. cit., pp. 176 s.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>874</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. IV, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), <sup>1</sup>1969, <sup>2</sup>1999, p. 415 : « Herodote raconte que les Lydiens pressés d'une extrême disette s'avisèrent d'inventer les jeux et d'autres

ajoutée dans le livre II d'*Emile ou de l'éducation*, qui conclut une parenthèse où Rousseau critique les historiens contemporains de ne fournir aucun repère pour la vie pratique, en encombrant le lecteur d'érudition et en le noyant dans un déluge de faits inutiles ; il considère que les historiens antiques font comprendre plus clairement dans quelle perspective ce qu'ils racontent est utile, leur histoire fût-elle fausse. C'est ici encore une bonne nouvelle pour Plutarque.

Nous venons de développer la question insidieuse de l'utilité dans le sillage de Plutarque et de l'histoire personnelle des humanistes. Nous pouvons maintenant retourner à l'examen de l'œuvre de Sade, qui en effet doit être située sur le fond de ce débat. La morale – au sens descriptif de discours anthropologique et psychologique sur l'homme et au sens prescriptif comme ensemble de règles – doit être saisie comme l'enjeu principal de l'histoire humaniste. Sade s'en autorise pour étaler de noires et méchantes passions aux dépens des passions altruistes de la bienfaisance ; il partage par là le regard pessimiste d'un Voltaire sur l'histoire. Utile toutefois pour Voltaire et Mably, la description du mal semble l'être aussi pour Sade, mais dans une toute autre intention. Aussi le mal semble-t-il se justifier maintenant par lui-même. Deux procédés parodiques sont à l'œuvre : d'une part, il y a inversion, car l'objet de l'histoire personnelle, ce ne sont plus les passions positives telles que l'amour, la pitié, etc., que l'auteur de l'article « providence » dans l'*Encyclopédie* avait pour chères. D'autre part, il y a aggravation : Sade quitte l'objectivité en exaspérant le tableau navrant de l'histoire, dans un but que l'on peut croire ignoble ou du moins provocateur et offensant, même à travers les protestations de bonne foi de certains de ses narrateurs.

L'aggravation vaut aussi sur le plan de la valeur pragmatique : comme celui de Plutarque selon les idées de Mably et Rousseau, le récit sadien de l'histoire se veut performatif, appel à l'action. Nous comprenons mieux maintenant l'appellation d'« historiennes » donnée aux quatre maquerelles conteuses des *Cent Vingt Journées*. Leurs narrations se veulent exemplaires car elles incitent les quatre libertins qui les écoutent à les imiter, à passer à l'action. Le narrateur principal l'annonce dans l'introduction :

« Pendant ce temps-là, nos libertins, entourés, comme je l'ai dit d'abord, de leurs femmes et ensuite de plusieurs autres objets dans tous les genres, écouteront, s'échaufferont la tête et finiront par éteindre, avec ou leurs femmes ou ces différents objets, l'embrasement que les conteuses auraient produit. » (Œ I, 40)

Sade imite ceux qui, sans bémols, exigent que l'histoire soit d'une utilité pratique directe. La provocation consiste à combiner les positions incompatibles de Voltaire et

---

divertissemens avec lesquels ils donnoient le change à leur faim et passoient des jours entiers sans songer à manger. » Cette anecdote semble douteuse mais utile à Rousseau, comme l'indique la note citée, dont voici le reste : « Les anciens historiens sont remplis de vûes dont on pourroit faire usage quand même les faits qui les présentent seroient faux ; mais nous ne savons tirer aucun vrai parti de l'histoire ; la critique d'érudition absorbe tout, comme s'il importoit beaucoup qu'un fait fut vrai, pourvu qu'on en pût tirer une instruction utile. »

de Rousseau : si le premier insistait sur le dévoilement d'une vérité même cruelle, pour qu'on n'imité rien, et que l'autre voulait déguiser cette vérité pour qu'elle devienne modèle à imiter, Sade finira par dire les plus grandes cruautés, présentées comme vérités objectives de l'histoire, et les présentera comme exemples à imiter d'autant plus qu'ils sont ignobles. Nous en examinerons quelque échantillon par la suite.

### **8.3 La recontextualisation parodique des sources historiques**

Dans l'*Histoire de Juliette*, dont le titre d'« histoire » n'est pas vain, Sade attribue un discours au roi Ferdinand qui semble s'inspirer directement des exemples historiques : « toutes ces fantaisies faisaient bander les tyrans de Syracuse qui me précédaient. J'ai trouvé dans mes archives des traces de ces horreurs ; elles ont échauffé ma tête, je m'en amuse avec mes amis. » (Œ III, 1097). Le monarque napolitain avoue utiliser ses archives à but de luxure ou comme inspiration de supplices. Il prend à la fois le rôle d'historien et celui d'émule, car il découvre lui-même les « tyrans de Syracuse » dont il imitera l'action. Le passage possède une incontestable valeur métatextuelle. Il met en abyme le rapport d'émulation que le lecteur est censé établir avec les personnages historiques que Sade évoque ; le roi Ferdinand en est un. Le roman déroule d'interminables listes de massacres historiques dans le but d'une démonstration idéologique, des exemples auxquels nous pourrions appliquer le protocole de lecture de Ferdinand même.

Parmi ces exactions, nous proposons d'examiner un extrait intéressant dont le thème apparaît aussi dans un roman historique de Sade :

« Néron fit égorger dix ou douze mille âmes au cirque, parce qu'on s'était moqué de l'un de ses cochers. Ce fut sous son règne que s'écroula l'amphithéâtre de Préneste, dont la chute fit périr vingt mille âmes : qui doute qu'il ne fut la cause de cet accident, et qu'il l'eût arrangé pour se divertir ? Commode fit jeter aux bêtes les Romains qui avaient lu la vie de Caligula... » (Œ III, 890)

Selon une note de Michel Delon, Sade tire la citation de la *Vie des douze Césars* de Suétone (Œ III, 1533). Ce n'est pas tout. Notamment en ce qui concerne l'écroulement de l'amphithéâtre et l'anecdote sur Commode, intervient une autre source que Sade entremêle de manière à fabriquer le message désiré. Nous décelons ici le procédé parodique de la décontextualisation, actif à plusieurs égards, à la fois dans le transfert de motifs entre différents hypotextes et dans le transfert d'événements d'une époque historique à l'autre, ce qui équivaut à un anachronisme : l'écroulement d'un amphithéâtre qui est dans une première source se voit remotivé par un contexte historique d'une autre époque, thématiqué par un deuxième hypotexte. L'*Histoire de Juliette* superpose les trois époques successives de Tibère, de Caligula et de Néron, et il superpose à deux reprises un extrait de Suétone avec un extrait de Tacite. Par ailleurs, vient s'ajouter une troisième superposition, dans le

court-circuit entre l'époque de Commode avec celle bien antérieure de Caligula. Nous allons, maintenant, parcourir cet authentique labyrinthe hypertextuel.

La première superposition est schématisée dans le tableau ci-contre, où l'on verra, dans les deux colonnes à gauche et indiquée par des flèches, la double contamination des hypotextes tirés de Tacite et Suétone qui fusionnent pour créer la légende du crime de Néron dans le texte de Sade (colonne de droite) :

Hypotextes		Hypertexte
Tacite <i>Annales</i>	Suétone <i>Vie des Césars</i>	Sade <i>Histoire de Juliette</i>
époque : Tibère lieu : Fidènes  <u>Tibère fait construire un amphithéâtre</u> <u>Celui-ci s'écroule</u>  désastre accidentel  époque : Néron lieu : Préneste  révolte de <u>gladiateurs</u> naufrage criminel  <i>désastre intentionnel</i>	époque : Caligula lieu : Rome  Caligula désire une catastrophe comme à l'époque de Tibère  <i>désastre intentionnel</i>  époque : Néron lieu : Rome  <u>Néron fait construire un amphithéâtre</u>	époque : Néron lieu : Préneste  * <u>Néron fait écrouler un amphithéâtre</u> <sup>875</sup>  <i>désastre intentionnel</i>

Comme nous pouvons le voir dans la colonne du milieu, en haut, ce n'est pas dans la *Vie de Néron* que Suétone nous narre la catastrophe de l'amphithéâtre de Préneste ; dans la *Vie de Caligula* nous en trouvons une trace, mais c'est un souvenir du passé, non pas un événement au présent. Cette deuxième source dont la lecture aurait été interdite par l'empereur Commode, Sade la cite explicitement à la fin de notre extrait. De l'interdiction de lire, nous pouvons tirer par antiphrase l'appel implicite, lancé au lecteur, de prendre le texte de Suétone pour se rendre compte qu'il y a en effet une parodie, une manipulation des sources par recontextualisation à rebrousse-poil. Chez Suétone, nous constatons qu'il s'agit de l'amphithéâtre de Fidènes en vérité :

« Il [sc. Caligula] avait coutume de se plaindre de ce que son règne n'était marqué par aucune grande calamité, tandis que celui d'Auguste l'avait été par la défaite de

<sup>875</sup> Nous marquons les faux par des astérisques. Nous représentons en italiques le lieu et l'époque (faux) que Sade donne à la catastrophe ainsi que l'idée d'intentionnalité du désastre, et nous soulignons les éléments liés au thème de l'amphithéâtre.

Varus, et celui de Tibère par la chute de l'amphithéâtre de Fidènes. Il ajoutait que la prospérité publique menaçait le sien d'oubli, et de temps en temps il souhaitait le massacre de ses armées, la famine, la peste, des incendies et des tremblements de terre. »<sup>876</sup>

Si Caligula comparait de manière purement associative sa propre époque avec celle de son prédécesseur immédiat, s'il n'existe donc qu'une analogie entre une catastrophe accidentelle réellement survenue sous Tibère et un désastre intentionnel désiré mais non advenu sous l'empire de Caligula, Sade introduit une intentionnalité dans un événement historique accidentel. Par là, il construit un lien causal direct entre les contextes historiques des deux empereurs. Autrement dit, ce qui n'était qu'un modèle pour Caligula, devient une cause dans le cas de Néron, car le narrateur présuppose qu'il a commis réellement le crime imaginé. Le narrateur sadien insinue d'ailleurs que la comparaison entre les empereurs et les époques ne relève pas de l'instance intradiégétique et homodiégétique Caligula, mais d'une instance extradiégétique et hétérodiégétique quelconque, par exemple Suétone. Ce n'est plus la citation d'une citation, mais une citation au premier degré. Le vrai contexte énonciatif est supprimé, la distinction capitale en histoire entre les instances auxquelles attribuer un discours est annulée.

La grande sympathie de Néron pour la classe sociale déconsidérée des « cochers », jugés grossiers et de mauvais goût,<sup>877</sup> résulte d'une autre manipulation de Sade, car en vérité, ce motif provient à nouveau de la *Vie de Caligula*. Suétone raconte dans le chapitre LV de son œuvre comment Caligula nomma consul son cheval Incitatus, et qu'il aimait à manger avec les cochers à l'écurie. S'il n'y eut donc aucun écroulement d'amphithéâtre, ni à Fidènes, ni à Préneste, ni à l'époque de Néron, ni à celle de Caligula, celui-ci eut lieu bien avant, à celle de Tibère, comme le disent les chapitres 62-63 du quatrième livre des *Annales* de Tacite. C'est la source que Sade combine avec Suétone :<sup>878</sup>

« Un certain Atilius, affranchi d'origine, voulant donner à Fidènes un spectacle de gladiateurs, avait construit son amphithéâtre sans en assurer les fondements, ni en consolider par des liens assez forts la vaste charpente; aussi n'était-ce pas la surabondance des richesses ni l'ambition de se populariser dans sa ville, mais un sordide intérêt, qui lui avait suggéré cette entreprise. Là courut, avide de spectacles et sevrée de plaisirs sous un prince comme Tibère, une multitude de tout sexe, de tout âge, dont la proximité où Fidènes est de Rome augmentait l'affluence. La catastrophe en fut plus terrible. L'édifice entièrement rempli, ses flancs se déchirent; il

<sup>876</sup> *Vie de Caligula*, chap. 31. Nous tirons le texte des *Œuvres de Suétone. Traduction française de La Harpe refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty*, Paris, Garnier, 1893, traduction revue et modernisée en 2001 par Jacques Poucet, publiée en ligne dans la *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>, septembre 2006) de l'université de Louvain.

<sup>877</sup> Le peu de considération sociale pour les cochers se trouve donc déjà dans l'Antiquité. Voir plus haut notre interprétation du « Chartier embourbé », au chap. 6.4.2.

<sup>878</sup> Voir la partie supérieure de la colonne gauche dans le tableau ci-en haut.

s'écroule en dedans, se renverse en dehors, entraînant dans sa chute ou couvrant de ses ruines la foule innombrable qui regardait les jeux ou se pressait à l'entour. »<sup>879</sup>

Dans la recontextualisation parodique, l'intention de mal faire, prêtée à Néron par Sade au lieu de la prêter à Caligula comme le fit Suétone, se combine avec l'événement de l'époque tibérienne, où il s'agit d'un accident : ledit Attilius ne désirait pas la catastrophe. En termes de droit pénal, il serait passible d'un délit par négligence, tandis que Caligula et Néron seraient jugés pour crime avec préméditation.<sup>880</sup>

Nous pouvons nous demander maintenant pourquoi l'*Histoire de Juliette* attribue le méfait à Néron. Cette nouvelle infidélité, qui est liée à la confusion de Préneste avec Fidènes, s'explique par la deuxième superposition que nous avons identifiée. Il y a court-circuit entre deux extraits tirés encore de Suétone et de Tacite. Selon Suétone, Néron fit en effet construire un amphithéâtre, mais à Rome, et en faisant se battre des nobles pour les ridiculiser, et ceci sans que le moindre accident intervienne :

« Dans l'espace d'un an, il construisit, près du Champ de Mars, un amphithéâtre en bois, dans lequel il donna un spectacle de gladiateurs, où il ne laissa périr personne, pas même les coupables, mais il y mit aux prises quarante sénateurs et soixante chevaliers, dont quelques-uns jouissaient d'une fortune et d'une réputation à l'abri de tout reproche. »<sup>881</sup>

Ce passage a pu inspirer à Sade l'inversion du cocher honorable, lorsqu'il dit que « Néron fit égorger dix ou douze mille âmes au cirque, parce qu'on s'était moqué de l'un de ses cochers » (CE III, 890) : au lieu d'un empereur qui ridiculise toute la noblesse, nous avons un tyran qui fait massacrer ceux qui ont osé ridiculiser un représentant d'une classe sans droits. Il y a aggravation et rabaissement à tous les niveaux : le châtement qui consiste d'abord dans une comédie symbolique, devient tragédie fatale, le rabaissement de la classe des nobles s'accompagne maintenant de l'élévation complémentaire de celle des « cochers », avec en plus la disproportion d'une énorme punition collective pour la réparation d'un tort insignifiant subi par un individu seul. Quant au toponyme de Préneste, Tacite le lie à une révolte de gladiateurs sous Néron.<sup>882</sup>

« Dans le même temps, des gladiateurs qui étaient à Préneste essayèrent de rompre

<sup>879</sup> Texte tiré des *Œuvres complètes de Tacite traduites en français avec une introduction et des notes*, trad. par J. L. Burnouf, Paris, Hachette, 1859, publiées en ligne dans la *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>, septembre 2006) de l'université de Louvain.

<sup>880</sup> Art. 18 du *Code pénal suisse* du 21 décembre 1937, état du mois de juin 2006, §3 : « Celui-là commet un crime ou un délit par négligence, qui, par une imprévoyance coupable, agit sans se rendre compte ou sans tenir compte des conséquences de son acte. L'imprévoyance est coupable quand l'auteur de l'acte n'a pas usé des précautions commandées par les circonstances et par sa situation personnelle. »

<sup>881</sup> Chap. XII de la *Vie de Néron*, *Œuvres de Suétone*, op. cit., in *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>, septembre 2006).

<sup>882</sup> Voir la partie inférieure de la colonne gauche dans le tableau ci-en haut.



leurs fers, et furent contenus par les soldats chargés de les garder. Déjà les imaginations effrayées voyaient renaître Spartacus et tous les malheurs anciens: tant le peuple désire à la fois et redoute les nouveautés. Peu de temps après, on reçut la nouvelle d'un désastre naval, causé non par la guerre (jamais la paix ne fut plus profonde), mais par les ordres absolus de Néron, qui avait fixé un jour pour que la flotte fût rendue en Campanie, et n'avait pas excepté les hasards de la mer. Les pilotes obéissants partirent de Formies, malgré la tempête, et pendant qu'ils s'efforçaient de doubler le promontoire de Misène, un vent violent d'Afrique les poussa sur les rivages de Cumes, où ils perdirent la plupart des trirèmes et beaucoup de petits bâtiments. »<sup>883</sup>

L'accident intentionnel imputé à Néron dans l'*Histoire de Juliette* ne concerne pas l'amphithéâtre, mais le « désastre naval » forcé par les « ordres absolus » de l'empereur. Le lien entre l'amphithéâtre écroulé et Néron passe donc par un double relais : par une catastrophe intentionnelle comparable, le naufrage qui se trouve dans un passage évoquant Préneste, et par les gladiateurs, c'est-à-dire des figurants qui nous renvoient à nouveau au thème de l'amphithéâtre.

Sade aurait pu amalgamer toutes ces sources pour situer l'événement à l'époque du premier de ces trois empereurs, Tibère. Mais en choisissant le dernier, Néron, il exprime sa vision de l'histoire : à savoir que tout procède par une gradation décroissante, que tout se dégrade, que les crimes s'aggravent. Par ce moyen, Sade invertit de manière parodique le postulat de l'historiographie personnelle des humanistes selon lequel il faudrait au moins égaler les modèles anciens mais aussi le postulat des progressistes selon lequel tout se perfectionne : pour les libertins sadiens, il s'agira de surpasser les modèles en mal, tout en s'inspirant d'eux. Aussi Sade reprend-il, sous la figure la plus connue de Néron, un *topos* classique de l'historiographie, qui se complaît à constituer, avec Sade, une espèce de trilogie absolue du mal, autour des noms de Tibère, Caligula et Néron.

Nous ne sommes pas sortis du dédale : intéressons-nous maintenant à la troisième superposition, qui court-circuite l'époque de Commode avec celle de Caligula : « Commode fit jeter aux bêtes les Romains qui avaient lu la vie de Caligula... » (CE III, 890). Comme le montre le catalogue des œuvres se trouvant dans la bibliothèque de Sade, figuraient, respectivement au « 5<sup>me</sup> rayon et 6<sup>me</sup> » rayon, des ouvrages historiques commençant par des éditions d'histoire ancienne : Quinte Curce, Tacite, Suétone, Dion Cassius, Trogue Pompée par Justin, Salluste, ainsi que *L'Histoire des empereurs romains* par Jean Baptiste Louis Crevier.<sup>884</sup> Dans cette liste, Dion Cassius est le seul auteur antique à donner des informations sur la vie de Commode, et l'anecdote citée concernant Caligula ne s'y trouve pas. L'épisode est tiré de l'*Histoire auguste*, ouvrage anonyme attribué à différents auteurs, source fort douteuse pour les historiens modernes. La partie qui nous intéresse a été attribuée à un certain Lampride (Ælius Lampridius), auquel renvoie aussi Crevier. Nous reproduisons ici la traduction de l'*Histoire auguste* donnée par

<sup>883</sup> Chap. 46 du livre XV des *Annales*, *Œuvres complètes de Tacite*, op. cit., in *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>, septembre 2006).

<sup>884</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », art. cit., pp. 638 s.

Pancoucke dans sa *Bibliothèque latine-française* : « Ceux qui se moquaient de lui, il [sc. Commode] les faisait exposer aux bêtes : ce fut le supplice qu'il infligea à celui qui lui avait lu le livre de Suétone qui contient la vie de Caligula, parce que Caligula était né le même jour que lui. »<sup>885</sup> La raison pour ce supplice dans l'*Histoire auguste* vient de la possibilité d'une comparaison, d'une mise en parallèle plutarquienne pour ainsi dire, entre différents personnages de l'histoire. En effet, la mise en parallèle pouvait déranger Commode, dont les actions ressemblaient fort à celles de Caligula, parce que Caligula finit par être puni de sa folie. Dans le cas de Sade, cet exemple constitue un parallèle avec Néron, qui deux phrases plus haut, punit sévèrement ses citoyens pour leurs moqueries. L'exemple de Commode constitue une espèce de mise en abyme du comparatisme plutarquien dans l'historiographie humaniste en général : il ne s'agit pas pour le narrateur sadien de montrer le crime puni, mais au contraire d'appeler au crime par l'énumération d'exemples historiques. Dans la mesure où les lecteurs de Suétone furent punis par Commode, le lecteur sadien qui lit impunément les mêmes histoires cruelles dans l'*Histoire de Juliette* se rend compte, à travers la mise en abyme, de l'ironie insidieuse avec laquelle Sade recourt aux exemples de l'histoire.

Notre odyssée à travers un labyrinthe de sources aboutit donc à un discours métatextuel sur l'utilisation de sources : nous avons eu nous-mêmes recours à la *Vie de Caligula* pour l'interprétation de l'anecdote sadienne. La comparaison entre Caligula (tué en 41) et Commode (assassiné en 192) est d'ailleurs un *topos* des historiens romains du parti sénatorial : les deux empereurs furent déclarés fous après leur liquidation, à un siècle et demi de distance. C'est donc comme si Commode avait su ce qu'il ne pouvait savoir : qu'après sa mort, on le comparerait à Caligula, une raison pour se fâcher qu'on lise cette biographie. Comme déjà dans l'anecdote du « Président mystifié » relatant sous une fausse année les expériences des frères Montgolfier dans les *Contes et fabliaux*,<sup>886</sup> l'anachronisme dans la mise en abyme est un indice pour l'utilisation à rebrousse-poil de sources historiques. D'un côté, l'approche comparatiste qui à l'instar de Plutarque établit des parallélismes, semble sévèrement proscrite par l'empereur Commode. D'un autre côté, cette censure semble confirmer l'efficacité des modèles dans le comparatisme humaniste de l'histoire, dont Sade offre une dénudation caricaturale. Enfin, nous lisons l'évocation de la source comme un renvoi caché, un renvoi subversif qui, comme les notes du *Dictionnaire historique et critique* ou les renvois « burlesques » discutés par Diderot, révèlent une contradiction, une erreur et par là une ironie après lecture. Ce serait donc un renvoi comme celui, justement célèbre, qui mène de l'entrée « ANTHROPOPHAGES » à celui d'« EUCHARISTIE » et « COMMUNION » dans l'*Encyclopédie*.<sup>887</sup> Dans *La Marquise de Gange*, le renvoi de son roman vers la

<sup>885</sup> *Histoire Auguste*, t. II, *Ælius Lampridius*, trad. par Laass d'Aguen, Paris, Panckoucke (Bibliothèque latine-française des auteurs latins, seconde série), 1847, pp. 27 et 29.

<sup>886</sup> Voir notre chap. 6.4.1.

<sup>887</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 1, p. 498. Pour un exemple dans le *Dictionnaire* de Bayle, se rapporter à notre discussion de l'entrée « Jupiter » au chap. 5.6.

source historique, les *Causes célèbres*, que Sade avait faussée, sert d'ailleurs le même propos, comme nous l'avons démontré : là aussi, il met sur la piste d'un argument idéologique clandestin.

Il est important d'insister sur le caractère systématique des faux dans ce passage cité de l'*Histoire de Juliette*. Même en prison, Sade ne travaillait pas de mémoire et ne pouvait donc pas se méprendre. Selon Alain Mothu, le captif se fit envoyer de nombreux volumes par sa femme, entre autres *L'Histoire des empereurs romains* de Crevier.<sup>888</sup> L'examen d'un passage parallèle dans un roman historique nous fournira un indice de plus que Sade l'auteur – à la différence du narrateur de l'*Histoire de Juliette* – savait bien que l'amphithéâtre s'écroula à Fidènes et non à Préneste. Ce passage que nous citons *in extenso* par la suite, corrige le roman ésotérique sur les toponymes, mais maintient Néron au lieu de Tibère, sans quoi l'idée de préméditation se perdrait. Il paraît en effet étonnant que dans le roman historique l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France* l'empereur Néron puisse servir de modèle à la reine médiévale française et l'inciter même à imiter certains forfaits, comme lorsqu'elle tente d'éliminer le dauphin :

« Sachant que le dauphin devait tenir un grand conseil à La Rochelle et que l'on construisait à cet effet une salle dans les vastes greniers de la plus grande maison de la ville, elle se rappela le trait exécrable de l'amphithéâtre de Sidènes [*sic*] que Néron avait fait élever de manière à ce qu'il s'écroulât dès qu'il serait chargé; et, dès l'instant, frappée de cette horreur, elle se résolut à l'imiter. On se souvient du nommé Le Clerc qui, quelques années auparavant, ayant introduit le duc de Bourgogne dans Paris, avait ensuite rendu de si grands services à la reine à Tours, et qui, pour récompense de toutes ces actions, avait été placé dans les gens de la chambre du roi : ce fut à cet homme qu'elle crut pouvoir confier l'exécution de son détestable projet. Après l'avoir couvert d'or, elle le fit secrètement passer à La Rochelle, en lui enjoignant de se lier avec le constructeur de la salle qu'on préparait et d'apporter en conséquence à cet architecte quelques plans qui pussent convenir au projet dont il s'agissait; mais Le Clerc frémit d'horreur quand la reine se fut expliquée. Cet homme avait pu par dépit, par système peut-être, ouvrir Paris aux Bourguignons, il avait pu par attachement pour la reine lui devenir très utile à Tours; mais il y avait loin de là au forfait proposé. Convaincu pourtant qu'un refus l'expose à perdre la vie, et que d'ailleurs il peut sauver le dauphin en ayant l'air de consentir à coopérer à sa mort, il accepte tout et part. En arrivant, il confère avec l'architecte et lui révèle ce qu'on attend de lui. – Il faut, dit Le Clerc à l'artiste, que la salle s'écroule et que le dauphin soit sauvé. Vous avez horreur comme moi du crime qu'on nous propose, et vous devez comme moi en paralyser les effets. Nous allons exposer bien du monde, je le crains; mais nous pouvons amoindrir le danger à force de précautions: au lieu que rien ne nous préservera du courroux de la reine, si nous n'avons pas au moins l'air de remplir ses vues. Tout réussit comme l'avait conçu le brave Le Clerc, mais non pas l'effroyable Isabelle. Le fauteuil du dauphin placé sur la partie de la salle soutenue par un gros mur fit rester le jeune prince en l'air, pendant que tout s'écroulait autour de lui. Par les soins de Le Clerc et de l'architecte, il ne périt que deux personnes. Cependant à son retour Le Clerc fut mal récompensé; Isabelle l'accusa de faiblesse, de trahison et, dans la crainte qu'il ne parlât, elle le fit mettre à la Bastille où il eût péri sans doute, si le dauphin une fois sur le trône, n'eût fait droit aux réclamations de ce

<sup>888</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, pp. 599 et 638.

malheureux qui avoua tout, n'ayant plus rien à redouter d'Isabelle, qui pour lors n'existait plus. » (OC XII, 237)

Nous n'avons rien voulu couper pour démontrer qu'il s'agit d'un roman historique qui prétend narrer l'exactitude des faits dans tous les détails, surtout en ce qui concerne les actes et le destin du nommé Le Clerc. Par une note, qui met en relief l'importance du passage, Sade semble vouloir garantir la qualité de son travail d'historien : « Voyez les registres et autres papiers de la Bastille déposés lors de la révolution aux grands Jésuites de la rue Saint-Antoine et compulsés par nous en 1790 » (OC XII, 265). Seulement, le théâtre de « Préneste » dans l'*Histoire de Juliette* s'est transformé en celui de « Sidènes » [sic], c'est-à-dire Fidènes.<sup>889</sup> En outre, ce qui se présente comme interprétation dans le premier épisode se fige en vérité absolue dans le deuxième : que Néron ait provoqué l'accident n'est formulé qu'après la narration de l'événement dans une question rhétorique (« qui doute qu'il ne fut la cause de cet accident »), alors que le texte dans le roman historique *Isabelle de Bavière*, présente Néron comme seule cause de l'écroulement (« l'amphithéâtre de Sidènes [sic] que Néron avait fait élever de manière à ce qu'il s'écroulât »). Les motifs varient aussi : Néron agit par plaisir dans l'*Histoire de Juliette* (il l'a « arrangé pour se divertir »), par calcul et intérêt selon le roman historique. La reine Isabelle aurait donc elle-même lu les historiens romains : elle « se rappela le trait exécrationnel ». Une nouvelle fois, Sade parodie l'idée humaniste de l'histoire en montrant un personnage qui serait passé au crime grâce à l'étude de l'histoire : « dès l'instant, frappée de cette horreur, elle se résolut à l'imiter. » Le rapport entre modèle et imitation est direct, absolument fidèle et littéral. La fidélité caricaturale de l'action se double d'un élément aggravant qui dramatise même le modèle : la décision d'imiter le mauvais exemple est immédiate (« dès l'instant »). Dans son zèle fanatique à imiter Néron, Isabelle correspond tout à fait à l'image de Rousseau qui, au début des *Confessions*, allait jusqu'à se brûler la main pour se métamorphoser en son modèle, le héros romain Scévole.

#### 8.4 La parodie de l'histoire impersonnelle des progressistes

Une dernière observation se justifie à la fois pour l'extrait de l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* et l'*Histoire de Juliette*. Elle concerne cette tendance à ramener tout fait historique quel qu'il soit à une même théorie de conspiration. D'une part, selon les chroniques, il est historiquement vrai qu'à Rouen une salle s'effondra. D'autre part, l'événement reste tout à fait contingent et n'a pas le caractère prémédité que lui prête l'historien Sade. D'un point de vue narratologique, l'accident doit être interprété comme un non-sens dans l'histoire ; il empêche tel héros d'accomplir sa

<sup>889</sup> Comme nous l'avons dit, il s'agit de Fidènes. Toutes les éditions que nous avons consultées reproduisent cette coquille, qui est peut-être imputable au copiste du manuscrit (voir aussi OC-Tdf XV, 599).

mission, le freine dans l'accomplissement de son programme, etc. Mais sur le plan du récit, bien sûr, l'accident peut être récupéré au profit du sens ; il obtient ainsi cette valeur providentielle et téléologique dont Voltaire, parlant du désastre historique de Lisbonne, démontre l'absurdité et que Diderot, centrant son *Jacques le fataliste* sur l'accident d'une balle perdue, s'amuse à taquiner pour déconstruire le roman.

Si pour un Voltaire, le mal ressortit toujours au non-sens, Sade prend la voie opposée en transformant tout accident et toute catastrophe d'un fruit du hasard en machination préméditée qui relèverait de la volonté de quelque conspirateur. Ce paradigme s'applique même aux catastrophes à grande échelle ; certains libertins de Sade se flattent de pouvoir causer des catastrophes naturelles comme par exemple Curval à la fin de la huitième des *Cent Vingt Journées* :

« Combien de fois, sacredieu, n'ai-je pas désiré qu'on pût attaquer le soleil, en priver l'univers, ou s'en servir pour embraser le monde? Ce serait des crimes cela, et non pas les petits écarts où nous nous livrons, qui se bornent à métamorphoser au bout de l'an une douzaine de créatures en mottes de terre. » (CE I, 158 s.)

Dans cette affirmation de Curval nous pouvons une nouvelle fois déceler un énoncé qu'un historien de la Rome antique, Suétone, attribuait à l'un de ses criminels empereurs. Selon Suétone, Caligula aurait dit que « de temps en temps il souhaitait le massacre de ses armées, la famine, la peste, des incendies et des tremblements de terre. »<sup>890</sup> Nous rappelons que Saint-Fond envisageait de dépeupler la France dans l'*Histoire de Juliette*. Et *La Nouvelle Justine* reconduit l'exemple historique d'un tremblement de terre, celui de Messine en 1783, à la conspiration néfaste du narrateur Jérôme avec Almani :

« nous procédâmes à la grande expérience qui avait fait l'objet du voyage. Le procédé était simple : il ne s'agissait que de former des pains de dix à douze livres, pétris avec de l'eau, de la limaille et du soufre ; on plaçait ces pains à trois ou quatre pieds en terre, dans une distance de plusieurs lieues, à vingt pouces environ l'un de l'autre ; dès que ces masses étaient échauffées, l'irruption se faisait d'elle-même. Nous multipliâmes tellement ces dépôts, que l'île entière éprouva l'un des plus furieux bouleversements qui l'eût encore agitée depuis plusieurs siècles : dix mille maisons furent renversées dans Messine, cinq édifices publics écrasés, et vingt-cinq mille âmes devinrent la proie de notre insigne méchanceté. » (CE II, 781)

Ici, le récit de la catastrophe semble se conformer de manière parodique au discours providentiel de la religion qui voit dans les désastres naturels des châtements divins ; avec la différence qu'Almani, capable de dominer la nature, reproduit ce principe métaphysique en mal et pour le plaisir de nuire. Nous sortons ici des considérations de l'historiographie humaniste et de la politique pour rejoindre des problèmes intimement liés au progrès, car c'est lui qui, ici encore comme dans le cas de la foudre abattant Justine, semble permettre à l'homme de s'ériger en principe dominant la nature même.

<sup>890</sup> *Vie de Caligula*, chap. 31 in *Œuvres de Suétone*, op. cit. ; consulté en ligne dans la *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>).

Comment rendre compte de l'idée de progrès à l'époque de Sade ? – Il ne fait aucun doute que ce concept, parfois synonyme de perfectionnement ou perfectibilité, devient crucial à l'époque des Lumières. Le progrès n'est cependant pas pensé de la même manière par différents historiens et philosophes, et le concept n'existe pas à l'état pur, sans mélange. Contrairement à ce qui est souvent dit, le progrès n'exclut pas une vision cyclique de l'histoire, Goulemot l'a observé à propos de Voltaire.<sup>891</sup> Pierre-André Taguieff a proposé d'identifier six traits dans la « définition canonique du progrès en général, tel qu'il a été théorisé de Bacon à Leibniz et Fontenelle, et de ces derniers à Turgot et Condorcet [...] : le progrès est un processus nécessaire, continu, linéaire, cumulatif, irréversible et indéfini (ou illimité). »<sup>892</sup> Cette définition ne nous convainc pas tout à fait, car Taguieff la donne dans la perspective d'une critique à partir de son point de vue moderne, du point de vue du XXI<sup>e</sup> siècle : pour nos besoins, nous retiendrons les caractères cumulatif et illimité comme étant les plus appropriés et pertinents. C'est dans l'histoire du savoir que le progrès se manifeste d'abord et le plus clairement, et c'est là aussi que se confirme son caractère cumulatif et illimité.<sup>893</sup> La filiation de cette pensée mène du chancelier Bacon, cité par d'Alembert dans le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie*,<sup>894</sup> jusqu'à l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* et au *Fragment sur l'Atlantide* de Jean-Antoine Nicolas Caritat de Condorcet.<sup>895</sup> L'*Esquisse* fut publiée pour la première fois par la veuve Condorcet en 1795, le *Fragment* suivit dans les *Œuvres complètes* parues en 1804.<sup>896</sup> Selon le *Fragment*, Condorcet, en bon mathématicien et statisticien, connaît l'importance du nombre, de la durée et de l'étendue, dans l'établissement de bases sûres de certaines sciences empiriques s'occupant de phénomènes de masse, de phénomènes atmosphériques ou démographiques par exemple. Bon statisticien, il dessine déjà la possibilité d'assurances vie et sociales, qui fonctionnent sur des données statistiques solidement établies par l'observation :

« Ces observations simultanées nous donnent donc encore un nouveau plan à former, un nouveau travail à suivre sans interruption et sans jamais pouvoir en atteindre le terme. A ces grands systèmes d'observation, qui n'ont de bornes, ni pour l'étendue ni pour la durée, que celles de notre univers et de l'existence du globe, il

<sup>891</sup> Goulemot, *Le règne de l'histoire*, op. cit., p. 377.

<sup>892</sup> Taguieff, *Du progrès*, op. cit., p. 58.

<sup>893</sup> Voir à ce propos Georges Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. IV : *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1971, troisième partie, chap. II, pp. 310-333 et entrée « Fortschritt » in Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (éd.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, t. 2, Klett, Stuttgart, 1975, pp. 352-423, et plus particulièrement, pour l'époque des Lumières en France, les pp. 371-378. Finalement, pour une discussion de la problématique dans le cadre de l'œuvre de Sade, on se référera au chap. VII, pp. 207-241 in Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.

<sup>894</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 1, pp. LI ss.

<sup>895</sup> Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique*, op. cit., pp. 299 ss. Voir à ce propos Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, t. IV, *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, op. cit., pp. 321 s.

<sup>896</sup> Selon la chronologie et la notice in Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique*, op. cit., pp. 11 et 74.

faut joindre, dans presque toutes les sciences, ces questions dont la solution exige ou les efforts combinés de plusieurs individus, ou la durée de plusieurs générations [...]. »<sup>897</sup>

La réalité d'un progrès infini est indissociable des méthodes empiriques de la science. A la base du progrès, il y a l'observation. Mais l'observation se fait dans le temps et dans l'espace, et ceux-ci sont de fait illimités. Revenons maintenant au début de l'*Esquisse* :

« Tel est le but de l'ouvrage que j'ai entrepris, et dont le résultat sera de montrer, par le raisonnement et par les faits, qu'il n'a été marqué aucun terme au perfectionnement des facultés humaines ; que la perfectibilité de l'homme est réellement indéfinie ; que les progrès de cette perfectibilité, désormais indépendante de toute puissance qui voudrait les arrêter, n'ont d'autre terme que la durée du globe où la nature nous a jetés. »<sup>898</sup>

Condorcet utilise le mot « homme » à la fois au sens d'homme individuel et au sens d'humanité. En effet, nous ajouterons à la définition du progrès cumulatif et illimité le critère de l'amélioration, qui selon Taguieff, consisterait à imaginer « analogiquement l'humanité comme un seul et même homme qui ne cesserait de progresser, de s'améliorer moralement ». <sup>899</sup> Là réside à notre avis le problème, qui justifie aussi les critiques de Taguieff : il n'est pas possible d'agréger le plan individuel tel quel au plan collectif, d'identifier la morale individuelle avec celle collective, deux morales qu'un penseur comme Mandeville nous a appris à distinguer dans sa *Fable des abeilles*. Il n'y a pas de correspondance terme à terme entre les deux plans.

La question du progrès que nous venons de mettre en place nous appelle donc à nous intéresser à ces problèmes chez Sade : quelles sont les formes de progrès illustrées et comment se situent-elles par rapport aux images cycliques de l'histoire, notamment celle de la nature ? Comment les trois traits distinctifs – cumulatif, illimité et mélioratif – ont-ils été réalisés ? Et comment le plan individuel s'articule-t-il par rapport au plan collectif ? Ce n'est que sur la base des critères soulevés ici que nous serons en mesure d'identifier, chez Sade, les enjeux du progrès dans la parodie des discours historiques.

#### 8.4.1 Cycles et progrès, amélioration et aggravation

En parcourant l'œuvre sadienne, nous nous apercevons que dans plusieurs *incipits* de textes narratifs qui contiennent la peinture d'une situation historique, le marquis insiste sur des périodes de troubles qui se ressemblent fort. Il s'agit en général de fins de règnes et d'interrègnes qui peinent à faire naître un ordre nouveau, voire un ordre tout court. En partant de cette base, le récit évolue vers une dégradation

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>899</sup> Taguieff, *Du progrès, op. cit.*, p. 10.

exponentielle sur le plan collectif mais aussi sur le plan des actions individuelles des protagonistes, responsables de crimes de plus en plus graves, appelés semble-t-il tout à fait naturellement par ce monde qui va s'empirant. On prendra par exemple la première page de la « nouvelle historique » « Juliette et Raunai ou La Conspiration d'Amboise », qui en ouvrant le recueil des *Crimes de l'amour*, donne le la à toute la séquence des onze nouvelles du recueil :

« La paix de Cateau-Cambrésis n'eut pas plus tôt rendu à la France, en 1559, la tranquillité dont une multitude innombrable d'ennemis la privait depuis près de trente ans, que des dissensions intestines, plus dangereuses que la guerre, vinrent achever de troubler son sein. La diversité des cultes qui y régnait, la jalousie, l'ambition de la trop grande quantité de héros qui y florissait, la faiblesse du gouvernement, la mort de Henri II, la débilité de François II, toutes ces causes enfin n'étaient que trop capables de faire présumer que si les ennemis laissaient respirer la France, elle allumerait bientôt elle-même un incendie intérieur, aussi fatal que les troubles qui venaient de la déchirer au-dehors. » (CdA b 35)

Le paragraphe semble hésiter entre deux évolutions historiques contraires, dont l'une implique une amélioration, suggérée par exemple par les expressions « rendre la tranquillité » et « laisser respirer », et l'autre fait référence à une dégradation, comme dans les formulations « achever de troubler » et « allumer [...] un incendie ». Une nouvelle situation de paix « au-dehors » s'oppose à une guerre « intestine », caractérisée de manière contradictoire en ce qu'elle semble d'une part « plus dangereuse » que la guerre, mais tout « aussi fatale », d'autre part. L'espoir appelé par le mot de « paix » au début est bientôt déçu par un retour à la case départ d'une situation délétère, à cause de l'idée de cet « incendie intérieur » qui marque la fin de l'alinéa. Ce jeu d'inversion par la frustration des attentes se répercute au niveau des acteurs, car les « héros » ont beau « florir », ils finissent par contribuer à l'incendie « fatal ». La fin heureuse de la nouvelle n'est donc qu'un leurre ; aussi le narrateur sadien s'empressera-t-il de la relativiser dans une « Nota » terminale :

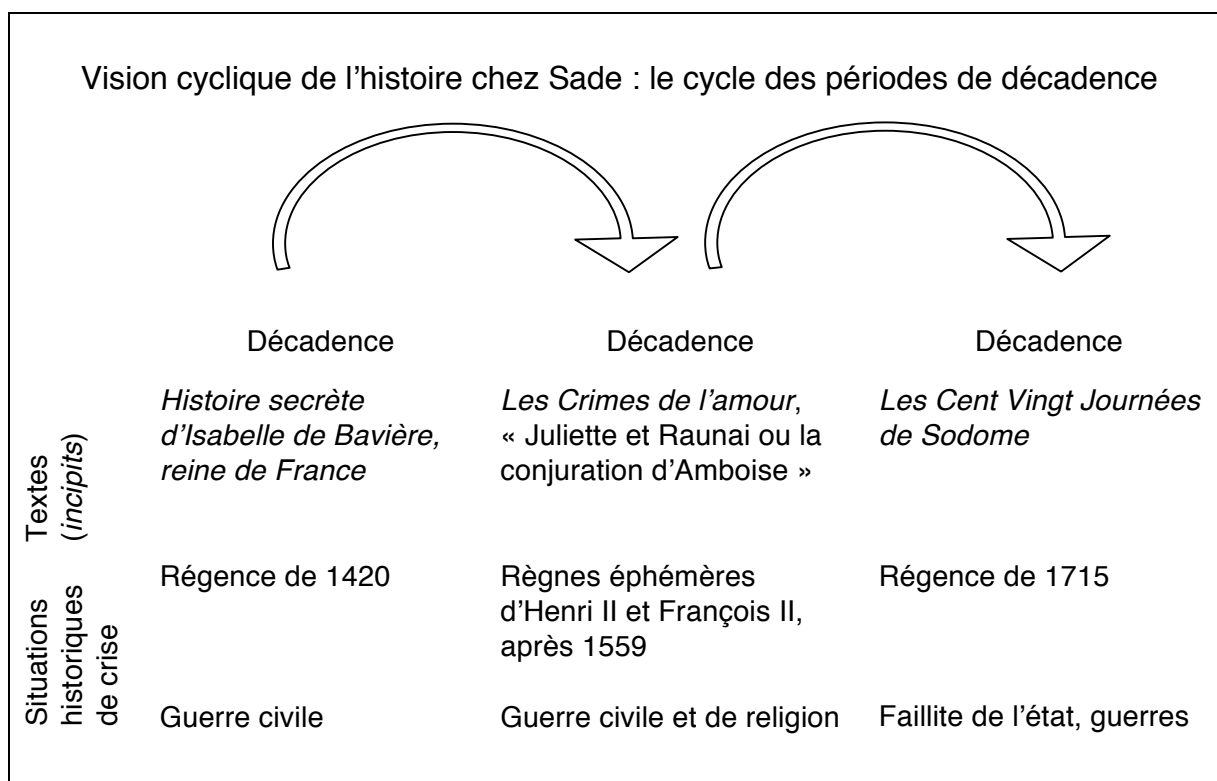
« Une exactitude trop scrupuleuse à suivre l'histoire n'eût jeté aucune sorte d'intérêt dans cette nouvelle ; il a fallu s'en écarter pour ôter à ce récit, appartenant plus au roman qu'à la vérité, l'air de massacre et de boucherie qu'il y a dans nos historiens. Nous avons donc créé les personnages de Juliette, de Castelnau et de Raunai, ainsi que le trait du duc de Guise. Raunai et Castelnau existent pourtant dans l'histoire : tous deux périrent sur les échafauds d'Amboise. » (CdA b 78)

Autant dire que le massacre forme la vérité ultime de l'histoire de l'humanité. Frustrant l'idée d'une amélioration au début, la nouvelle y fera écho à la fin en annulant le bonheur fictif des personnages imaginés par le malheur attesté dans la réalité de l'histoire ; en plus, deux personnages que l'auteur veut fictifs, Raunai et Castelnau, possèdent des doubles malheureux dans la réalité. L'histoire ne fait que renvoyer à la réalité par antiphrase.

Cette espèce de cycle, ce retour au point d'amorce d'une nouvelle crise est à l'image des périodes de décadence voire de désordre social et politique qui s'échelonnent dans certains textes de Sade. Que l'on se trouve au début du XV<sup>e</sup>



siècle avec la reine Isabelle dans l'*Histoire secrète*, au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle avec la nouvelle « Juliette et Raunai » ou au début du XVIII<sup>e</sup>, sous la Régence, avec *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, il s'agit toujours de crises où tout soupçon d'amélioration s'efface devant le constat bien réel de dégradations. Afin de faciliter la comparaison, nous nous limitons aux trois périodes de crise qui concernent la France et la monarchie française dans l'œuvre de Sade, faisant abstraction par exemple des décadences historiques décrites dans les colonies africaines du Portugal d'*Aline et Valcour* ou dans le royaume de Naples du *Voyage d'Italie* et de l'*Histoire de Juliette*. Le tableau suivant aligne les textes dans l'ordre chronologique des époques représentées :



Les époques sont séparées par des périodes d'un siècle et demi approximativement, et succèdent à chaque fois à de longs règnes glorieux, dominés par les plus grands et les plus habiles rois de l'histoire de France : la crise de 1420 fait suite à la gloire de Charles le Sage, le maître de Bertrand Du Guesclin ; la crise de 1559 succède au faste brillant du règne de François I<sup>er</sup>, et la débâcle de la Régence avec l'effondrement du système de Law termine le Grand Siècle, dominé par le roi Soleil.

A bien regarder *Les Cent Vingt Journées*, nous constatons que le cycle d'orgies est précédé par deux cycles narrés de manière succincte au début (Œ I, 18 s. et 45) ; la fin du livre suggère la possibilité, voire la nécessité de nouveaux cycles, car c'est ce qui motive la survie du personnel indispensable à ce projet, les historiennes et les cuisinières. Si chaque cycle illustre bien un progrès dans la gravité des exactions, chaque nouveau processus semble recommencer au même palier. S'il n'y a pas d'évolution cumulative entre les cycles, que les crises entre chaque siècle se ressemblent, nous verrons à travers l'analyse plus approfondie de ces

mêmes *incipits* que le seul processus qui reproduise l'idée du progrès chères aux Lumières, mais en négatif, c'est l'aggravation.

Nous mettrons tout d'abord en rapport l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* et *Les Cent Vingt Journées*. Dans les deux textes, le trône occupé par un roi malade ou un régent, Charles le Fol respectivement Philippe d'Orléans, n'inspire aucune autorité ou abuse au contraire de son pouvoir. Dans les deux périodes, nous constatons les mêmes trahisons, la même corruption des mœurs. Nous citons d'abord *Les Cent Vingt Journées*, puis le roman historique :

« Les guerres considérables que Louis XIV eut à soutenir pendant le cours de son règne, en épuisant les finances de l'Etat et les facultés du peuple, trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'ils font naître au lieu d'apaiser, et cela pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages. La fin de ce règne, si sublime d'ailleurs, est peut-être une des époques de l'empire français où l'on vit le plus de ces fortunes obscures qui n'éclatent que par un luxe et des débauches aussi sourdes qu'elles. » (Œ I, 15)

« Charles dépensait au plus douze cent mille francs pour sa maison : il faut six millions au régent pour l'entretien de celle d'un enfant qu'on laisse manquer des premiers besoins de la vie. Si le peuple, ainsi qu'on vient de le dire, s'agite à l'aspect de tant de désordres, les gens de guerre s'émeuvent également : privés de leur solde, ils ravagent les campagnes, l'insubordination devient générale ; par une politique odieuse, las de réprimer en vain les abus, on aime mieux détruire ceux qui réclament que de les soulager, et ces braves guerriers, ces valeureux compagnons de Duguesclin sont licenciés [sc. autorisés] pour les punir d'avoir osé se plaindre. » (OC XI, 30)

Dans chaque cas, la période de régence donne lieu à des larcins systématiques en raison de l'économie de guerre. Une antithèse prononcée décrit à chaque fois, dans un parallélisme syntaxique et sémantique parfait, la principale activité des puissants qui tirent profit de la guerre :

« Les guerres [...] en épuisant les finances de l'Etat et les facultés du peuple, trouvèrent pourtant le secret d'enrichir une énorme quantité de ces sangsues toujours à l'affût des calamités publiques qu'ils font naître au lieu d'apaiser, [...]. »

« on aime mieux détruire ceux qui réclament que de les soulager, et ces braves guerriers, ces valeureux compagnons de Duguesclin sont licenciés [sc. autorisés] pour les punir d'avoir osé se plaindre. »

Il apparaît que ces textes tournent autour de deux images contraires d'un progrès, l'un péjoratif, l'autre mélioratif : d'un côté, nous avons une aggravation, de l'autre, un soulagement. Dans les deux romans, l'idée typique pour les Lumières d'un progrès comme processus cumulatif se fait jour. Le gain tiré de méfaits supplémentaires va croissant : c'est le sens de l'expression « pour être à même d'en profiter avec plus d'avantages », dans l'*incipit* des *Cent Vingt Journées*. Ce processus d'accumulation prédomine dans le concept moderne de progrès sous deux formes différentes : comme accumulation de savoirs ou comme croissance de biens économiques.

Pour rendre le parallélisme plus évident, nous classifions les ressemblances dans un tableau, tout en reproduisant les éléments déjà décelés dans « Juliette et Raunai » :

L'expression des crises historiques par l'antithèse				
	idée d'intentionnalité	action destructrice	conjonction opposant deux idées contraires	idée de soulagement
Juliette et Raunai		allumer un incendie intérieur	« si » adversatif	laisser respirer la France
Cent Vingt Journées	être à l'affut / faire naître	calamités	au lieu de	apaiser
Histoire secrète	Mieux aimer	détruire	que de	soulager
	aggravation		vs.	amélioration

En ce qui concerne le progrès par accumulation de richesses, nous sommes loin encore, dans le XVIII<sup>e</sup> siècle français, des idées de croissance modernes : les physiocrates par exemple, à la suite du médecin François Quesnay et de Turgot, pensaient l'économie en termes de circulation et de conservation des biens ; pour eux, l'agriculture était le seul secteur à créer un « produit net » alors que les artisans et industriels étaient considérés comme des classes « stériles » qui ne faisaient que reproduire les biens détruits par la consommation.<sup>900</sup> Ces auteurs furent amenés à rejeter le luxe – une prérogative des classes stériles comme la noblesse –, que prônèrent au contraire Mandeville et à sa suite Voltaire.<sup>901</sup> C'est la réflexion LXXX de Turgot dans ses *Réflexions sur la formation et la distribution des richesses*, qui furent publiées et republiées à partir de 1766 dans les *Ephémérides du citoyen* :

« § LXXX. – L'esprit d'économie dans une nation agumente sans cesse la somme des capitaux ; le luxe tend sans cesse à les détruire [titre].

L'esprit d'économie dans une nation tend à augmenter sans cesse la somme de ses capitaux, [...]. L'habitude du luxe fait précisément le contraire ».<sup>902</sup>

Nous voyons que dans la célèbre querelle du luxe qui scande la naissance de la pensée économique moderne en France, Turgot était du côté de Rousseau et non de Voltaire. La pensée de Turgot nous aide à mieux comprendre le texte de Sade, car

<sup>900</sup> Jean-Jacques Friboulet, *Histoire de la pensée économique. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Schulthess, 2009, pp. 25-27 et 35.

<sup>901</sup> Sur la question du luxe, voir Labriolle-Rutherford, « La notion de luxe », *art. cit.*, en particulier pp. 1034 s.; et Pierre Rétat, « Luxe », pp. 79-88 in : *Dix-huitième siècle* 26 (1994), en particulier p. 83.

<sup>902</sup> *Œuvres de Turgot, op. cit.*, t. I, p. 55. A propos des *Réflexions*, voir l'entrée « Turgot » in *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, pp. 1297 s.

chez les deux auteurs, l'idée d'un processus cumulatif indispensable à la pensée du progrès au XVIII<sup>e</sup> siècle s'accompagne d'une manière significative de l'idée opposée d'une destruction (Turgot utilise le verbe « détruire ») : le « luxe » constitue une circonstance bien plus grave que ne le suggère l'idée de stérilité impliquée par l'obscurité et la surdité des fortunes évoquées par le narrateur des *Cent Vingt Journées* (« fortunes obscures qui n'éclatent que par un luxe et des débauches aussi sourdes qu'elles » ; *Œ* I, 15). Ce qui frappe ici, en outre, c'est que l'idée d'un bienfait du vice comme par exemple l'amour du luxe, centrale aussi dans la *Fable des abeilles* de Bernard Mandeville, n'est pas reprise à son compte par le narrateur historien : chez Sade, la *Fable des abeilles* est détournée de son véritable sens dans la mesure où elle reste valable dans le cadre d'une histoire personnelle, centrée sur l'individu. Le clou de l'argumentation de Mandeville consiste au contraire dans le fait que ce n'est qu'aggrégés au plan collectif que les comportements vicieux individuels produisent un bien pour l'ensemble de la société. Sade fait intervenir ici un motif proche de la pensée de certains philosophes progressistes français comme Turgot pour qui le luxe était encore un vice destructeur et économiquement improductif. Pour l'instant, il semble que les représentations de processus cumulatifs dans l'œuvre de Sade ne revêtent l'idée de progrès des Lumières que pour mieux le retourner contre lui-même : en outre, le schéma de la *Fable des abeilles* subit une transformation parodique dans le sens où ce n'est plus le défaut de l'individu qui enrichit la société en état de paix, mais le défaut de la société en état de guerre qui enrichit l'individu vicieux qui sait le mieux en profiter. Il y a réduction parodique de la pensée libérale dans le sens où Sade se refuse d'agréger ses éléments du plan individuel au plan collectif.

Dans une approche impersonnelle comme celle de Condorcet, la collaboration des chercheurs individuels cause un progrès des connaissances collectives où l'apport de chacun ne peut plus être prouvé en termes de causalité directe, mais sur le plan agrégé de la collectivité, en termes d'une corrélation purement statistique. Chez Sade, par contre, il est clair qu'il reste un lien direct attesté et mesurable entre les agissements des acteurs de l'histoire et les conséquences sur le plan collectif, c'est-à-dire la décadence générale. Les « calamités » n'auraient donc pas eu lieu sans l'intervention des « sangsues » : celles-ci aggravent ensuite les situations qu'elles ont « fait naître » elles-mêmes. Dans l'extrait de l'*Histoire secrète*, les « guerriers » aggravent à leur tour la crise parce qu'au lieu d'être punis, ce sont eux qui punissent leurs propres victimes. Sade s'amuse à créer un contresens, une espèce de monde à l'envers : en théorie, les « sangsues » qui ne sont que des parasites ne sauraient être à l'origine d'une « calamité » présentée pourtant comme le résultat d'une situation historique complexe ; et les « guerriers », par une espèce d'inversion, ne vengent que les torts qu'ils ont eux-mêmes commis, et – c'est l'ironie de la chose – ils ne les vengent que sur leurs victimes qu'ils offensent ainsi doublement. Dans les deux cas, la formulation correspond à l'idée d'une rétroaction : les conséquences ne font que renforcer les causes dont elles sont issues. La rétroaction de l'effet sur la cause suscite clairement l'idée d'un processus cumulatif

qui va se renforçant même si c'est dans le sens de la décadence. En plus, ce qui apparaît en sourdine sous cette idée, c'est la possibilité d'un processus de dégradation qui, par la rétroaction illustrée, finirait par s'alimenter lui-même et assurer sa pérennité : c'est ainsi que, finalement, nous nous approchons de l'idée d'un progrès infini selon les vœux de Condorcet, avec une inversion du mélioratif en péjoratif. Nous y reviendrons.

#### 8.4.2 La feinte amélioration dans l'incipit des Cent Vingt Journées

L'aggravation par rétroaction, dans la parodie du progrès, a pour complément, dans l'incipit des *Cent Vingt Journées*, des améliorations apparentes qui ne cachent que des dégradations : il vaut la peine d'approfondir le problème de la Chambre de Justice qui, pendant la Régence narrée par les *Cent Vingt Journées*, semble un moment de répit. Le narrateur sadien semble annoncer une phase prospère avec l'apparition du « Régent » Philippe d'Orléans, que l'on pourrait croire un véritable redresseur de torts :

« C'était vers la fin de ce règne et peu avant que le Régent eût essayé, par ce fameux tribunal connu sous le nom de Chambre de Justice, de faire rendre gorge à cette multitude de traitants, que quatre d'entre eux imaginèrent la singulière partie de débauche dont nous allons rendre compte. » (CE I, 15)

Cet effet de réel authentifiant le récit dans son historicité constitue aussi un clin d'œil subversif. Le Régent lui-même était connu pour son libertinage et pour avoir maintenu sa cour dans la plus profonde débauche. Les *Lettres de Nedim Coggia* que Sade possédait<sup>903</sup> brossent de lui le portrait suivant :

« Le Duc d'Orleans aime à faire plaisir : il est embarrassant pour lui de refuser. Sa facilité & son naturel bienfaisant l'ont aussi quelquefois jetté dans l'inconvénient désagréable d'avoir accordé trop légèrement, & d'être obligé de manquer à sa parole. Il n'y a peut-être pas dans tout le Royaume un homme qui ait autant d'esprit que lui. Il raille agréablement : il se plaît à laisser jouir ceux qui l'approchent, d'une liberté qui l'amuse. La facilité de son génie le ramène en un instant à ce qu'il veut examiner. Aussi ne distingue-t-il point par des heures fixes, les soins de l'Etat, & ses Plaisirs : il les entrelasse souvent, & dans l'appartement de ses Maitresses, sans paroître occupé, il réunit quelquefois toutes les parties d'un Projet important. »<sup>904</sup>

La prodigalité excessive, l'entretien de plusieurs « Maitresses » pour les « Plaisirs », l'esprit railleur, le fait de ne pas tenir toutes les promesses, mais surtout le renoncement aux formes de politesse, synonyme d'une « liberté » qui « amuse »

<sup>903</sup> Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », *art. cit.*, p. 628, n° 98.

<sup>904</sup> Poullain de Saint-Foix, *Lettres de Nedim Coggia*, *op. cit.*, lettre XVIII, p. 81. Voir aussi p. 100 : « Il se livre à trop d'excès : [...] il ne mange que quand le Soleil est couché ; ce n'est pas par dévotion : il se met à table avec cinq ou six Confidents. [...] Il n'est point jaloux de ses Maitresses ; au contraire, il ne manque gueres de faire le lendemain à ses Favoris un détail fort exact des charmes qu'elles lui ont prodigués. »

peuvent passer pour traits de caractère typiques d'un libertin de mœurs. L'« Ode V », de Voltaire, intitulée « La Chambre de Justice établie au commencement de la régence, en 1715 » nous confirme dans nos doutes concernant le sens mélioratif que donne le narrateur de Sade à la Chambre de Justice :

Muse, viens peindre à ma pensée  
 La France réduite aux abois.  
 5 Je me livre à ta violence;  
 C'est trop, dans un lâche silence,  
 Nourrir d'inutiles douleurs.  
 Je vais, dans l'ardeur qui m'enflamme,  
 Flétrir le tribunal infâme  
 10 Qui met le comble à nos malheurs. [...]  
 Nous périssons: tout se déränge;  
 Tous les états sont confondus.  
 Partout règne un désordre étrange:  
 On ne voit qu'hommes éperdus;  
 75 Leurs cœurs sont fermés à la joie;  
 Leurs biens vont devenir la proie  
 De leurs ennemis triomphants.  
 O désespoir! notre patrie  
 N'est plus qu'une mère en furie  
 80 Qui met en pièces ses enfants.  
 Je sens que mes craintes redoublent;  
 Le ciel s'obstine à nous punir.  
 Que d'objets affligeants me troublent!  
 Je lis dans le sombre avenir.  
 85 Bientôt les guerres intestines,  
 Les massacres, et les rapines,  
 Deviendront les jeux des mortels.  
 On souillera le sanctuaire:  
 Les dieux d'une terre étrangère  
 90 Vont déshonorer nos autels.<sup>905</sup>

Louis XIV étant décédé le 1<sup>er</sup> septembre 1715, Philippe d'Orléans, institué comme régent dès le 2 septembre et gardant le pouvoir jusqu'au sacre de Louis XV le 25 octobre 1722, établit avec son édit ce tribunal extraordinaire qui fonctionnera pendant environ deux ans jusqu'en 1717. Les historiens modernes soulignent son impopularité :

« Ces chambres, souvent imprévisibles ou ouvertes du moins aux influences extérieures, ont toujours été mal vues par l'opinion. Elles semblaient servir de moyen d'extorquer aux condamnés des fonds pour le Trésor public, voire pour les juges eux-mêmes. Les chambres de justice, aussi appelées chambres ardentes, furent abolies en 1717. »<sup>906</sup>

<sup>905</sup> Voltaire : « Poésies mêlées 1707-1722 », éd. Critique par Nicholas Cronk, Nicole Masson, Ralph Nablou, Catriona Seth, in : *Œuvres complètes*, IB, 1707-1722, II, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, pp. 245-462, plus particulièrement pp. 336-343. Selon les éditeurs, le titre comporte une fausse date, car la Chambre fut inaugurée par l'édit du 12 mars 1716.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 337.

Sade connaissait sans doute ce texte de Voltaire, de sorte que le fait de présenter la Chambre de Justice comme un bien constitue une inversion : selon les éditeurs du poème, l'ode fut publiée dans un volume du poète et parlementaire Antoine Ferrand, imprimé quatre fois à Londres entre 1738 et 1762 ; d'après Seifert, il ne fait pas doute que Sade étudia dès 1783 les *Mélanges de poésies et de pièces fugitives* de Voltaire, où le même texte pouvait se trouver.<sup>907</sup> Bien plus : selon Mothu, parmi les livres de Sade se trouvait l'édition en question d'Antoine Ferrand.<sup>908</sup>

L'écho de Voltaire retentit jusque dans les détails de l'*incipit* sadien, à travers le motif du déchirement interne de la France. Le contexte énonciatif même de l'ode a été inversé point pour point : si Voltaire peint le futur avec les couleurs les plus sombres et fait preuve du plus sinistre pessimisme (vers 84-90), le narrateur sadien évoque la même Chambre de Justice comme un terme posé aux exactions des « sangsues ». Écrivant en 1738, bien après la suppression de la Chambre, Voltaire a beau être pessimiste ; quant à l'optimisme de Sade en revanche, nous y décelons un nouveau leurre. Compte tenu de la satire du « meilleur des mondes possibles » dans *Candide*, où Voltaire lui-même nous recommande un pessimisme prudent, l'optimisme de Sade ne saurait être que cynique. L'*Encyclopédie* note qu'à l'époque des empereurs romains, ceux que l'on appelait cyniques furent des « parasites », « une populace de brigands travestis ».<sup>909</sup> Nous ne sommes pas loin des « sangsues » sadiennes.

Le narrateur sadien précise d'ailleurs que la noblesse aussi, non moins que la roture, soutirait de l'argent à l'état à travers le détournement des impôts de guerre :

« Ce serait à tort que l'on imaginerait que la roture seule s'était occupée de cette maltôte; elle avait à sa tête de très grands seigneurs. Le duc de Blangis et son frère l'évêque de ..., qui tous deux y avaient fait des fortunes immenses, sont des preuves incontestables que la noblesse ne négligeait pas plus que les autres les moyens de s'enrichir par cette voie. » (CE I, 15)

En effet, comme le financier Paparel dont nous avons déjà parlé,<sup>910</sup> les financiers de l'Ancien Régime provenaient souvent de la classe bourgeoise, et ne furent, pour cette raison, pas toujours à l'abri des griffes avides d'une noblesse de plus en plus désargentée, ou de celles d'un monarque non moins dispendieux qui avait pourtant besoin du savoir-faire des banquiers. La chasse aux financiers déclenchée sous la Chambre de Justice paraît, sous cette lumière, comme le retournement des nobles contre les argentiers bourgeois de Louis XIV, qui tenta de renflouer les caisses en

<sup>907</sup> Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 276, n° 422.

<sup>908</sup> L'entrée est intitulée « Pièces libres de M. Ferrand » (Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », art. cit., p. 688, n° 458). Il s'agit du livre suivant : Antoine Ferrand, *Pièces libres de M. Ferrand et poésies de quelques autres auteurs*, Londres, G. Harald, 1738 respectivement 1744, 1747, 1760, 1762.

<sup>909</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 4, pp. 595 et 598.

<sup>910</sup> Voir plus haut notre chap. 6.4.3.

vendant des « lettres de noblesse ».<sup>911</sup> Une partie de l'argent resta chez les « traitants » – c'est le mot qu'aurait utilisé Sade (Æ I, 15) –, ou chez les « maltôtiers » – c'est le mot qu'utilise Voltaire :

« Le contrôleur général Pontchartrain vendit des lettres de noblesse pour deux mille écus en 1696 : cinq cents particuliers en achetèrent ; mais la ressource fut passagère, et la honte durable. On obligea tous les nobles, anciens et nouveaux, de faire enregistrer leurs armoiries, et de payer la permission de cacheter leurs lettres avec leurs armes. Des maltôtiers traitèrent de cette affaire, et avancèrent l'argent. »<sup>912</sup>

Le mot technique de la « maltôte » se trouve aussi dans l'*incipit* de Sade. Grâce aux situations d'urgence semblables décrites par Sade et Voltaire, nous comprenons que les différentes mesures fiscales furent toujours prises dans la perspective de lutter contre la crise. Et ce furent toujours ces médicaments qui empoisonnèrent le patient. Sade lui-même autorise cette comparaison par la métaphore des « sangsues », un motif qui renforce d'ailleurs le parallélisme entre *Les Cent Vingt Journées* et *l'Histoire secrète d'Isabelle* : le roi d'Angleterre et la reine traîtresse Isabelle son alliée secrète selon la théorie de Sade, profitent du siège de Rouen pour lever des impôts qui leur font mériter le titre de « sangsues » (OC XIII, 209).<sup>913</sup> Dans la médecine ancienne, l'application de « sangsues » passait pour un traitement efficace.<sup>914</sup> Ces parasites, appliqués sur un corps malade, s'engraissaient comme les maltôtiers multipliés par la fin du règne de Louis XIV. Nous avons vu comment la présence insistante des feintes améliorations dans les passages sadiens examinés parodie l'idée d'un processus mélioratif chère à l'idée de progrès. Mais l'espérance d'une amélioration est indispensable à tout parasite qui tire son miel de son statut de remède potentiel : un proverbe arménien dit que de la même fleur, l'abeille tire son miel et le serpent son venin.

<sup>911</sup> Voir à ce propos l'article « MALTOTE » in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 9, p. 953.

<sup>912</sup> Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV, op. cit.*, p. 31 : c'est-à-dire que les « maltôtiers » firent crédit à l'état pour avoir le droit d'encaisser pour leur part les sommes correspondantes voire supérieures par la vente de « lettres de noblesse », évidemment en abusant des pouvoirs qui leur étaient revenus.

<sup>913</sup> « Henri V, encouragé par la reine, poursuivait toujours ses victoires. Maître de presque toute la Normandie, il mit le siège devant la capitale de cette province. Les Rouennais demandèrent du secours, on fit valoir cette demande et elle devint le prétexte de nouveaux impôts qui, à peine perçus, s'engloutirent, suivant l'usage, dans les coffres de nos deux sangsues, et les secours qu'ils devaient payer n'arrivèrent point. » (OC XIII, 209)

<sup>914</sup> Notamment contre les hémorroïdes selon le chevalier de Jaucourt (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné, op. cit.*, t. 14, pp. 620-622).



#### 8.4.3 Sarmiento et la parodie du progrès illimité dans *Aline et Valcour*

Le traitement le plus étendu de la problématique du progrès sous le signe inversé de la décadence, se trouve dans la première grande œuvre signée de Sade, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*. Ce long roman épistolaire dialogue avec de nombreux modèles littéraires avoués explicitement : entre autres, il est facile d'y reconnaître un hommage à un autre roman par lettres, *La Nouvelle Héloïse*. Ceci d'autant plus qu'un des protagonistes d'*Aline et Valcour* se fait recevoir par Rousseau en personne à Genève :

« Ce fut dans la conversation de ce philosophe profond, de cet ami véritable de la nature et des hommes, que je puisai cette passion dominante qui m'a depuis toujours entraîné vers la littérature et les arts, et qui me les fait aujourd'hui préférer à tous les autres plaisirs de la vie, excepté celui d'adorer mon Aline. » (CE I, 412 s.)

Comme le remarque Michel Delon, Valcour semble prêter des valeurs à Rousseau qui devraient en vérité le contrarier, à la suite de son *Discours sur les sciences et les arts*, qui « stigmatise le développement d'une littérature et d'arts, liés au luxe et à l'aliénation sociale » (CE I, 1236, note 3). D'ailleurs, le titre d'« ami véritable [...] des hommes » que lui confère Sade nous rappelle par antiphrase la qualification de misanthrope dont le gratifièrent ses ennemis, même si l'appellation semble des vœux de Rousseau même lorsqu'il fait l'apologie d'Alceste dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*...<sup>915</sup> La rencontre avec Rousseau dans *Aline et Valcour*, nous devons la placer sous le sceau de la parodie, en tenant compte du fait que le roman fait l'apologie du « talent » hypocrite de l'acteur, de sa capacité à susciter l'« illusion », à simuler. C'est le sens que nous devons donner à la scène de retrouvailles surconventionnelle où, actrice sur une scène ambulante, Léonore est reconnue par son amant (CE I, 722) ; le passage clé du roman va ainsi à l'encontre de la critique rousseauiste du théâtre, formulée à la fois dans *La Nouvelle Héloïse* et dans la *Lettre à d'Alembert*.<sup>916</sup>

De nombreuses lettres d'*Aline et Valcour* évoquent des situations historiques spécifiques et mettent en jeu des sources identifiables. Le royaume idyllique de Tamoé par exemple fait évidemment appel au célèbre voyage de Bougainville autour du monde et à sa description de l'île de Tahiti, que Diderot prit la liberté, plus tard, de continuer dans son *Supplément au voyage de Bougainville*.<sup>917</sup> Et lorsque Sainville atterrit dans le royaume cannibale de Butua, situé entre les colonies portugaises

<sup>915</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, éd. par Michel Launay, Paris, Flammarion, 1967, pp. 97-110. Voir aussi Delon, « Sade face à Rousseau », *art. cit.*

<sup>916</sup> Voir dans *La Nouvelle Héloïse* la lettre XXIII de la seconde partie : « Description critique de l'Opéra de Paris », Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, pp. 259-267. Nous avons fourni une analyse plus détaillée de la scène de reconnaissance des deux amants au théâtre : Schorderet, « Sade avec Jaucourt », *art. cit.*, pp. 258 s.

<sup>917</sup> Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du roi la Boudeuse et la flûte l'Étoile en 1766, 1767, 1768 & 1769*, deuxième édition augmentée, Paris, Saillant & Nyon, 1772.

d'Afrique occidentale et orientale, c'est-à-dire entre les zones actuelles de l'Angola et de Mozambique, le roman peint au lecteur la situation historique de l'empire colonial portugais, contre-exemple idéal à la flèche ascendante du progrès tracée par Condorcet. Sainville est recueilli par le Portugais Sarmiento, le seul Européen que les cannibales eussent décidé d'épargner pour ses talents indispensables dans le choix de victimes blanches et lors de l'examen de leur virginité.<sup>918</sup>

Dans un premier pas, nous proposons d'identifier le patronyme « Sarmiento », fréquent dans les pays hispaniques, avec Pedro Sarmiento de Gamboa, célèbre navigateur et historien espagnol qui fut parmi les premiers à franchir le détroit de Magellan en l'an 1579. La certitude de cette identification découle de la source dont nous savons l'importance pour Sade : car le nom de cet écrivain explorateur se trouve dans le *Voyage* de Bougainville, que le marquis lisait avec assiduité.<sup>919</sup> Ainsi, le nom choisi constitue un renvoi bibliographique, même si celui-ci fonctionne de manière oblique : ce n'est en effet pas dans le double de Tahiti, c'est-à-dire à Tamoé, sur l'île explorée par Bougainville, que Sainville rencontre le Sarmiento évoqué par le navigateur français dans son *Voyage*, mais au cœur de l'Afrique, dans le royaume de Butua : nous en tirons l'indice que la dystopie de Butua et l'utopie de Tamoé ne sont pas la négation l'un de l'autre, mais doivent être situés dans un rapport dialectique. Certes, il est vrai que les insulaires tahitiens de Tamoé vivent comme végétariens vertueux, et les sauvages de Butua comme monstres cannibales pleins de vices – mais du point de vue des lois, existantes ou inexistantes, il règne toujours une extrême tolérance morale. Sade fait de nouveau flèche de tout bois : que ce soit en dystopiste ou utopiste, il revient toujours à l'apologie de la liberté, à la négation des règles morales.

A travers l'utilisation romanesque d'un personnage historique comme Sarmiento, nous pouvons surprendre l'auteur Sade en flagrant délit de falsifications multiples, allant au-delà du renvoi oblique à peine constaté : alors que nous connaissons le Sarmiento historique pour un voyageur espagnol de la Renaissance, explorateur de l'Amérique du Sud et historien du règne des Inca au Pérou,<sup>920</sup> Sade en fait un Portugais expatrié en Afrique à l'époque contemporaine. Ce qui relie ces différentes régions et ces pays, c'est qu'à chaque fois les contextes historiques ou romanesques dans lesquels les historiens ou Sade les évoquent, impliquent l'idée de décadence et de fin de règne par une conquête étrangère : alors que les Espagnols

<sup>918</sup> Pour un approfondissement du développement présent, voir Alain Schorderet, « Sarmiento e la figura del Portogallo in *Aline et Valcour* del marchese de Sade », pp. 163-179 in : *L'Immagine riflessa* 2 (2004).

<sup>919</sup> Bougainville, *Voyage*, op. cit., vol. I, p. XXI. Seifert, *Sade : Leser und Autor*, op. cit., p. 202, entrée n° 48, a établi que Sade possédait la même édition : selon Seifert, le fait que Sade prisonnier insistait auprès de sa femme pour en obtenir un exemplaire, avec les fréquentes citations qu'il en tirait, démontre la grande importance qu'avait cette oeuvre aux yeux de Sade. C'est suite à la recommandation empressée du marquis que sa femme ainsi que Milli Rousset lurent les quatre chapitres consacrés à la description des Tahitiens.

<sup>920</sup> Il existe de nombreuses éditions modernes, argentines ou espagnoles, de ce livre inachevé. Entre autres, on pourra lire Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2001.

mirent fin à l'empire des Incas, le règne fictif de Butua sera envahi et finalement aboli par les Portugais. Mais cette situation romanesque se double d'une autre situation, historique cette fois : le Portugais Sarmiento incarne lui-même la faiblesse morale, économique et militaire dans laquelle le Portugal était tombé après avoir été conquis, de 1580 à 1640, par les Espagnols. Et les choses ne se rétablirent guère après la Restauration nationale depuis 1640 : au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce pays qui fut à la Renaissance, sous le roi Dom Manuel, parmi les plus riches et les plus brillants du monde,<sup>921</sup> avait fini par prendre du retard par rapport aux autres nations d'Europe. C'est ce que souligne, à l'époque de Sade, l'*Histoire philosophique* des deux Indes de l'abbé Raynal.<sup>922</sup> Celui-ci avait d'ailleurs intérêt à exagérer quelque peu la peinture de la misère portugaise, dans le but de mieux critiquer ses trois bêtes noires préférées : le colonialisme, la traite des noirs et l'inquisition – trois domaines dans lesquels le Portugal excellait.

Que dans *Aline et Valcour*, cette présumée faiblesse n'empêche pas les Portugais de conquérir Butua ne fait pas objection à notre interprétation, car le Sarmiento sadien, acculturé à la barbarie des cannibales, devenu lui-même anthropophage, ne représente pas seulement, par synecdoque, le règne de Butua dans lequel il vit. Par métonymie, il figure aussi le royaume portugais en crise qu'il a quitté. Cela signifie que sa nouvelle patrie africaine constitue une autre version, en plus décadent, du règne portugais. Lorsque ce simili-Portugal sera occupé par le vrai, l'original aura fini par se fondre avec son reflet romanesque. D'ailleurs, dans le texte, il est dit que le royaume de Butua prenait place « dans une étendue aussi considérable que le Portugal » (Œ I, 558). La structure spéculaire de ce roman de Sade se prête particulièrement bien à ce jeu où sans cesse une différence (comme entre Tamoé et Butua, puis entre Butua et le Portugal) finit par s'effacer sur la base de nombreux indices subtils qui signalent une identité.

Le changement de régime à Butua s'annonce lorsque les cannibales pressentent le Français Sainville comme successeur de Sarmiento dans sa fonction d'examineur de vierges blanches. C'est en peignant au voyageur Sainville la cruauté, la décadence et l'immoralisme des cannibales, que Sarmiento signale un moment propice pour l'invasion d'un colonisateur. Que ce soient les Portugais, eux-mêmes décadents selon les critères de l'abbé de Raynal, qui prennent la relève des cannibales, cela contribue à donner une vision particulière de l'histoire : il se dessine ainsi une *translatio imperii* qui ne verrait plus s'alterner les peuples les plus puissants et les plus éclairés au pouvoir, mais au contraire les plus décadents. Sade accentue cette inversion dans la mesure où il renonce à faire intervenir les Hollandais établis

<sup>921</sup> Dom Manuel fait frapper des monnaies dont le diamètre croissant symbolise les progrès de l'opulence sous son règne : A. H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Presença, 1983, p. 163.

<sup>922</sup> Thomas Guillaume François Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, chez les libraires associés, 1775. Il y eut de nombreuses réimpressions entre 1772 et 1780 à Genève et aux Pays-Bas, ainsi que plusieurs éditions pirates. L'ouvrage connut aussi la collaboration de Denis Diderot, qui contribua certains textes.

en Afrique méridionale, à proximité des possessions portugaises : ceux-ci étaient trop réputés pour leur prospérité.<sup>923</sup> L'idée de cycles dans l'histoire se maintient ici uniquement grâce au changement des acteurs : le paradoxe de ce cycle consiste dans le fait qu'au lieu de trouver des phases alternantes d'amélioration et de dégradation, nous restons dans une crise qui persiste ou s'aggrave même à mesure que ses responsables changent.

En partant de ce constat, nous pouvons illustrer à l'appui d'autres ressemblances quels sont les traits que le Portugal des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, tel que Raynal les décrits dans l'*Histoire philosophique* des deux Indes, prête au royaume stérile de Butua. Cette discussion entre Sainville et Sarmiento nous fournit de nombreux détails :

« dis-moi, Sarmiento, crois-tu le Portugal plus florissant depuis qu'il exploite des mines ? Partons d'un point: en 1754, il avait été apporté dans ton royaume plus de deux milliards des mines du Brésil depuis leur ouverture, et cependant à cette époque ta nation ne possédait pas cinq millions d'écus : vous deviez aux Anglais cinquante millions, et par conséquent rien qu'à un seul de vos créanciers trente-cinq fois plus que vous ne possédiez. Si votre or vous appauvrit à ce point, pourquoi sacrifiez-vous tant au désir de l'arracher du sein de la terre ? [...] Cependant le luxe continuait de vous miner : vous aviez de l'or, mais vous le vouliez manufacturé ; vous l'envoyiez à Londres pour le travailler, il vous en coûtait le double, puisque vous ôtiez, d'une part, dans la masse de l'or monnayé celui que vous faisiez façonner pour votre luxe, et celui dont vous étiez encore obligés de payer la main-d'œuvre. Il n'y avait pas jusqu'à vos crucifix, vos reliquaires, vos chapelets, vos ciboires, tous ces instruments idolâtres dont la superstition dégrade le culte pur de l'Eternel, que vous ne fissiez faire aux Anglais. » (Œ I, 569 s.)

Notons le jeu de mots sur le verbe « miner » : le verbe signifie ici une destruction lente et continue, mais il renvoie aussi à l'économie minière ruineuse pour le Portugal. La fabrication des produits de luxe, grâce aux pierres et métaux précieux tirés des mines, entraîne un processus d'autodestruction. Pour reprendre la locution proverbiale du trompeur trompé, nous pouvons dire que les Portugais, dans l'exposé de Sainville, apparaissent comme des mineurs minés. Dans ce rôle, ils figurent les cannibales de Butua : si les Portugais se ruinent du point de vue économique, ce qui équivaut indirectement à une autophagie, les cannibales produisent le même effet en s'entre-dévorant au sens propre du terme, en se détruisant physiquement par la voie la plus directe.

Les ressemblances minutieuses dans la citation reproduite, qui ne peuvent relever que de documents écrits, étonnent dans le discours oral et spontané d'un voyageur français perdu au fin fond de l'Afrique et que les cannibales menacent de faire passer à la casserole. Sade tire ces informations précises de l'*Histoire*

<sup>923</sup> Raynal dit que le drapeau des Portugais « ne sera pas l'égal de celui des Hollandais, nation patiente & réfléchie [...]. La république de Hollande a été [...] un grand spectacle pour les nations [...]. Son industrie & son audace ont éclaté par-tout. » (*Ibid.*, livres I et II, pp. 120 s.). Contrairement à ce que raconte Sade, les Hollandais ravirent en effet, pour un certain temps, la ville de Luanda qu'avaient fondée les Portugais en Angola. Les fondateurs parvinrent à expulser les Hollandais en 1648 (de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, op. cit., p. 350).

*philosophique*, où trois chapitres devaient l'intéresser en particulier, à savoir les chapitres XVI et XVII du premier livre (respectivement intitulés « Corruption / Décadence des Portugais dans l'Inde ») et le chapitre XLIII du neuvième livre (« Causes de la décadence du Portugal et de ses colonies »).<sup>924</sup> Il faut en outre souligner que nous avons ici, avec le recours au progressiste Raynal, une utilisation de l'histoire impersonnelle, qui, sans dépendre de l'action de quelque individu héroïque comme chez les historiens de la tradition personnelle et humaniste, jongle avec les chiffres de l'économie et examine les mœurs et l'esprit des masses anonymes. C'est dans ce double intérêt pour l'économie et les mentalités que Sade, de manière plus poussée que Raynal, insiste sur l'amour du luxe et les dépenses infructueuses des Portugais au profit des « instruments » de leur « superstition ».

Paradoxalement, c'est en raison même de la trahison de sa patrie, de son passage au cannibalisme, que Sarmiento forme le stéréotype réducteur d'un Portugais dans la description de Sade. Lorsque Sainville interroge Sarmiento pour savoir pourquoi celui-ci ne tente pas de trahir les cannibales afin d'établir le gouvernement des colonisateurs portugais dans le royaume, son interlocuteur lui répond :

« ne devines-tu pas, à mes principes, que je n'ai jamais travaillé que pour moi ? Lorsque j'ai été conduit comme toi dans cet empire, j'étais exilé sur les côtes d'Afrique pour des malversations dans les mines de diamants de Rio-Janeiro, dont j'étais intendant; j'avais, comme cela se pratique en Europe, préféré ma fortune à celle du roi, j'étais devenu riche de plusieurs millions; je les dépensais dans le luxe et dans l'abondance. » (Œ I, 567 s.)

Cette pratique nous rappelle les maltôtiers des *Cent Vingt Journées de Sodome*. Sainville conçoit que Sarmiento « avait adopté et les mœurs et toutes les coutumes de la nation chez qui il était » (Œ I, 560), et le caractérise comme « Européen cannibalisé » (Œ I, 562). Sarmiento lui-même confirme la possibilité d'un tel changement en postulant que nous « appartenons encore plus à l'habitude qu'à la nature » (Œ I, 561).

Ce point de vue philosophique doit faire naître un doute parce que Sarmiento lui-même ne cesse de justifier son immoralisme, voire son cannibalisme, par un recours à l'argument de la nature. Une lecture critique à la lumière des sources que nous trouvons chez Raynal, mais aussi chez Bougainville, nous fait comprendre dans quelle mesure Sarmiento, bien loin de trahir sa patrie, la représente au contraire même par sa trahison : pour l'*Histoire philosophique*, les Portugais sont une « nation superstitieuse & corrompue ».<sup>925</sup> Pour Bougainville, ceux du Brésil vivaient avant tout de contrebande.<sup>926</sup> Les « malversations » de Sarmiento devinrent, de l'avis de Raynal, la chose la plus commune dans cette colonie : « Bientôt les Portugais n'eurent pas, les uns pour les autres, plus d'humanité & de bonne foy, qu'ils n'en

<sup>924</sup> Raynal, *Histoire philosophique*, op. cit.

<sup>925</sup> *Ibid.*, XVI, p. 112.

<sup>926</sup> Bougainville, *Voyage autour du monde*, op. cit., pp. 150 s.

avoient avec les naturels du pays ».<sup>927</sup> L'égoïsme même devint un trait caractéristique des Portugais vivant dans les colonies après que la mort du roi dom Sébastien dans une croisade au Maroc, en 1578,<sup>928</sup> eut privé la capitale de son chef, jeté la mère patrie européenne dans les mains des Espagnols en 1580, et amputé les colonies restées portugaises du lien vital dont ils dépendaient. « Chaque Portugais ne travailloit plus qu'à sa fortune », résume l'abbé de Raynal, et précise qu'alors les Portugais de l'Inde, par exemple, « ne crurent plus avoir une patrie ». <sup>929</sup>

L'identification de l'économie cannibale avec celle minière et esclavagiste, improductive voire autodestructrice du Portugal de l'époque a pour complément l'identification de certains traits dans le caractère de Sarmiento comme relevant du stéréotype des Portugais, malgré l'adaptation aux mœurs des sauvages de Butua. C'est ce qui frappe lors du repas que Sainville et Sarmiento prennent en commun :

« On apporta un morceau de viande rôtie, et mon saint homme [sc. Sarmiento] ayant dit son Bénédicité (la superstition n'abandonne jamais un Portugais), il m'offrit un filet de la chair qu'on venait de placer sur la table. ... Malheureux ! m'écriai-je..., ton régal me fait frémir... j'expirerais plutôt que d'y toucher... C'est donc sur ce plat effroyable que tu osais demander la bénédiction du Ciel ?... Terrible homme ! à ce mélange de superstition et de crime, tu n'as même pas voulu déguiser ta nation... Va, je t'aurais reconnu sans que tu te nommasses. » (CE I, 561)

Le passage cité met en scène une thématique chère aux Lumières françaises : l'identification de l'eucharistie avec la consommation de chair humaine servait à ridiculiser les débats théologiques autour de la présence réelle du sang et du corps du Christ dans le vin et l'hostie de la communion. Cette parodie du sacrement consiste à supprimer ces aliments métaphoriques qui signifient un corps divin en particulier, pour les remplacer par n'importe quel objet consommable mais banal, ou par un corps humain au sens littéral : nous pouvons ajouter cette parodie du sacrement à celles comparées plus haut.<sup>930</sup> Sade ne pas le premier à ridiculiser l'eucharistie comme une sorte de cannibalisme : véritable lieu commun, cette association date des guerres entre catholiques et protestants au XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>931</sup> L'*Encyclopédie* y eut elle-même recours, par le renvoi « burlesque » de l'entrée « ANTHROPOPHAGE » vers les entrées « EUCHARISTIE » et « COMMUNION ». <sup>932</sup>

<sup>927</sup> Raynal, *Histoire philosophique*, op. cit., XVI, p. 109.

<sup>928</sup> Bataille de Ksar el-Kébir ; Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, op. cit., p. 285.

<sup>929</sup> Raynal, *Histoire philosophique*, op. cit., XVII, p. 116.

<sup>930</sup> Voir plus haut notre chap. 6.4.5.

<sup>931</sup> Selon Lestringant, *Le Cannibale*, op. cit., pp. 80 et 103, ce fut le voyageur protestant Jean de Léry, qui suite à son expérience brésilienne lança l'idée du cannibalisme présent en Europe. Plus tard, Ronsard retourna la comparaison contre les protestants, en rimant « Canibales » avec « Calvinales » dans la « Continuation du Discours des Misères de ce temps » : Ronsard, *Oeuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 1002, vv. 219 s.

<sup>932</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, op. cit., t. 1, p. 498 : « ANTHROPOPHAGES [...] Les payens accusoient les premiers Chrétiens d'*anthropophages* [...]. Ils tuent, ajoûtoient les payens, un enfant, & ils en mangent la chair; accusations qui n'étoient fondées que sur les notions vagues qu'ils avoient prises de l'eucharistie & de la communion, sur les discours de gens mal instruits.

Dans la juste mesure où Sarmiento n'a pas abandonné la « superstition » chrétienne, qu'il persiste à manger le corps christique présent dans l'eucharistie, nous ne pouvons plus distinguer l'homme de foi d'un cannibale. Le roman, en parlant de « Bénédicité », souligne clairement le contexte religieux de cette parodie : avant de revenir à Raynal et Bougainville, nous nous devons d'examiner les hypotextes bibliques.

Sarmiento se fait reconnaître à Sainville par le geste sacramental de l'anthropophagie, sans qu'il n'ait plus besoin de se nommer (« je t'aurais reconnu sans que tu te nommasses », s'écrie Sainville ; *Œ I*, 561). L'acte de Sarmiento qui équivaut, voire remplace son nom, attire l'attention sur la charge métaphorique du nom. Nous proposons d'y lire une allusion à l'épisode d'exorcisme dans l'évangile de Luc où Jésus fait sortir les démons d'un possédé en leur demandant leur nom : « Jésus lui demanda: Quel est ton nom ? Légion, répondit-il. Car plusieurs démons étaient entrés en lui. »<sup>933</sup> L'identité en même temps stable et complexe de Sarmiento inquiète Sainville. Dès la première rencontre, le narrateur hésite entre une description approximative et une caractérisation précise : Sarmiento se présente comme un « homme blanc, sec et basané, d'environ soixante-six ans » (*Œ I*, 556). Le « blanc et le basané » ne forment pas moins contraste que l'âge *approximatif* (« environ ») qui consiste dans un chiffre aussi *précis* que « soixante-six ». Cet âge renvoie peut-être à un passage de l'*Apocalypse* où, comme dans le verset précédent, une dénomination se combine avec une quantification :

« que personne ne pût acheter ni vendre, sans avoir la marque, le nom de la bête ou le nombre de son nom. C'est ici la sagesse. Que celui qui a de l'intelligence calcule le nombre de la bête. Car c'est un nombre d'homme, et son nombre est six cent soixante-six. »<sup>934</sup>

A la formule précédente « nom / Légion » dont résultent « plusieurs démons » correspond ici l'équation entre le « nom de la bête » et le chiffre « six cent soixante-six » dont l'âge de Sarmiento constitue une abréviation.<sup>935</sup>

Selon notre interprétation, Sade se serait amusé à utiliser des hypotextes bibliques pour renforcer le stéréotype d'un chrétien superstitieux portugais sous le masque d'un cannibale, dans une parodie allégorique de la communion. La métaphore végétale dans le passage suivant permettra de faire intervenir un nouvel hypotexte biblique ; c'est Sainville qui décrit les Portugais comme destructeurs de l'or brésilien : « Sortez de cette inertie qui vous dessèche. Appauvris, végétant sur votre monceau d'or, vous me donnez l'idée de ces plantes qui ne s'élèvent qu'un instant au-dessus du sol que pour retomber l'instant d'après faute de substance. » (*Œ I*,

---

Voyez EUCHARISTIE, COMMUNION, AUTEL, &c. » Dans *Aline et Valcour*, l'on trouve aussi une critique explicite de la doctrine de la transsubstantiation (*Œ I*, 773-775).

<sup>933</sup> Lc 8:30 (Bible de Segond).

<sup>934</sup> Ap 13:17-18 (Bible de Segond).

<sup>935</sup> Pour une interprétation de l'épisode du possédé biblique, voir Jean Starobinski, «Le combat avec Légion», *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 73-126, soprattutto pp. 90-100.

572). Le verbe « dessèche » renvoie au caractère sec de la plante, mais il convient aussi pour le physique « sec » de Sarmiento. Ainsi le nom du personnage, lu en clé biblique, devient parlant sur le fond de la parabole suivante du Christ : « Si quelqu'un ne demeure pas en moi, il est jeté dehors, comme le *sarment*, et il sèche; puis on ramasse les *sarments*, on les jette au feu, et ils brûlent. »<sup>936</sup> Sarmiento, qui rêve en effet d'allumer « le flambeau de la philosophie à l'ardent foyer des passions »,<sup>937</sup> nous devons l'associer étroitement à la figure du feu biblique, auquel le Christ destine les pécheurs qui ne demeurent pas en lui. Ayant un physique « sec », comparé par Sainville avec une plante faible qui ne s'élève qu'un moment au-dessus du sol à cause de son inertie qui « vous dessèche », « *Sarmiento* » devient le représentant omineux des « *sarments* » bibliques.

L'importance que Sade attribue à la superstition comme cause principale de la décadence du Portugal soutient cette interprétation. Les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle jetèrent leur anathème sur les sbires de l'inquisition parce qu'ils incarnaient la version la plus féroce de la superstition, surtout en Espagne et au Portugal. Avec Raynal, l'on accusait l'inquisition d'avoir exilé une partie de la population des pays catholiques, pour les pousser à chercher de l'or dans les minières des colonies, leur faisant quitter, par ce biais, des activités lucratives plus importantes comme le commerce ou l'agriculture. Les « sarments » qui font allusion au travail des agriculteurs et plus précisément des viticulteurs relèguent d'ailleurs l'idée de production au deuxième plan, puisque ces branches sèches émondées par les vendangeurs, en tant que déchets du processus productif, n'ont aucune valeur au-delà de leur fonction de combustible.

Dans cet esprit, Sainville demande à Sarmiento : « A qui débiterez-vous vos vins, quand d'imbéciles règlements vous feront arracher vos ceps ...? » (Œ I, 571). Il fait ainsi écho à Raynal qui note qu'au Portugal, « L'ordre d'arracher les vignes, ne peut avoir été dicté que par des intérêts particuliers ou de fausses vues. »<sup>938</sup> Sarmiento confirme d'ailleurs la réalité de ce problème : selon lui, l'abandon de l'agriculture dans la métropole portugaise s'explique par l'action néfaste des inquisiteurs, fanatisés par la superstition, et il ne permet pas de douter que l'économie agricole profite davantage à un colonisateur que l'exploitation de mines :

« L'Inquisition nous enlève les bras auxquels nous avons confié la plus grande partie de ces détails; ces braves agriculteurs [...] qu'elle exile, nous avaient appris qu'en cultivant le sol des terres dont nous nous contentions de fouiller les entrailles, on pouvait rendre une colonie plus utile à sa métropole, que par tout l'or que cette colonie pouvait offrir; la rigueur de ce tribunal de sang est une des premières causes de notre décadence. » (Œ I, 572)

<sup>936</sup> Nous soulignons dans *Jn* 15:6 (Bible de Segond). La *Vulgate* n'utilise pas le mot « sarmentum », mais parle de « palmes », que la traduction janséniste de la Bible par Isaac Lemaistre de Sacy, dite Bible de Mons, traduit, comme ici Segond, avec le mot « sarments ». Selon Alain Mothu, « La Bibliothèque du marquis de Sade », *art. cit.*, p. 610, n° 21, ce fut cette Bible que Sade possédait.

<sup>937</sup> Formulation fréquente chez Sade : voir aussi Œ I, 578 et note 1.

<sup>938</sup> *Histoire philosophique, op. cit.*, XLIV, p. 257.



Dans l'expression « fouiller les entrailles » du sol, nous avons une métaphore qui, par allusion à une partie du corps, anthropomorphise la terre, ce qui confirme que pour un peuple dans la « décadence », l'exploitation de mines équivaut à se nourrir sans rien produire, voire à se nourrir en détruisant son semblable, comme chez les anthropophages.

Sade dut prendre jusqu'à l'expression « tribunal de sang » dans l'*Histoire philosophique* de Raynal :

« Ce tribunal de sang, [...] n'eut pas été plutôt adopté par Jean II, qu'il porta la terreur dans toutes les familles. Pour établir d'abord son autorité, ensuite pour la maintenir, il lui fallut tous les ans quatre ou cinq cents victimes dont il faisoit brûler la dixieme partie, & reléguoit le reste en Afrique ou dans le Brésil ». <sup>939</sup>

L'expression « dixième partie » montre d'ailleurs que Raynal double sa polémique anticolonialiste d'une satire du féodalisme : il fait allusion à l'ancestral impôt de la dîme pratiqué sous l'Ancien Régime.<sup>940</sup> Seulement, chez Raynal, cette dîme ne tranche plus dans le produit de la récolte, mais dans la chair même des producteurs, exilés vers les pays anthropophages comme l'Afrique et le Brésil. A travers l'univers authentiquement cannibale de Butua qui réfléchit l'économie portugaise cannibalisée sous l'emprise de l'Inquisition, Sade formule de manière littérale et explicite ce que Raynal se contente de suggérer en sourdine.

Sainville, cet esprit « sain » selon le nom que lui donne Sade, devrait défendre des valeurs contraires à Sarmiento le corrompu, ce « sarment » fané et condamné au feu. Mais il ne s'oppose pas plus à ce Portugais que l'idylle de Tamoé ne s'oppose à l'enfer de Butua, pas plus que les sauvages ne se différencient des inquisiteurs et colonisateurs décadents du Portugal. Car Sainville, pour éliminer les inquisiteurs, propose de recourir à leurs propres moyens, l'« *autodafé* » :

« Détruisez, anéantissez sans pitié ce ver rongeur qui vous mine insensiblement ; enchaînez de leurs propres fers ces dangereux ennemis de la liberté et du commerce ; qu'on ne voie plus qu'un *autodafé* à Lisbonne, et que les victimes consumées soient les corps de ces scélérats. » (*ŒI*, 572)<sup>941</sup>

Il surprend que pour abolir le tribunal infâme du Saint Office, Sainville recommande de procéder de la même manière que l'Inquisition elle-même, c'est-à-dire par un grand bûcher anthropophage. Au-delà de ce point de contact isolé et dans le cadre de sa rhétorique de la clandestinité, Sade efface aussi les limites entre les deux interlocuteurs apparemment antagonistes en découpant sa source, le texte de Raynal, de manière à la distribuer à la fois sur Sarmiento et sur Sainville : ces

<sup>939</sup> *Ibid.*, XXIX, p. 184.

<sup>940</sup> Voir la partie historique de l'article « dîme » dans le *Trésor de la langue française*, *op. cit.*, consulté en ligne.

<sup>941</sup> Les italiques sont dans le texte.

personnages se disputent donc en parlant avec une seule voix en vérité, celle de l'abbé Raynal.<sup>942</sup>

Nous rencontrons ici un nouveau procédé original de la parodie, qui consiste à reproduire fidèlement un hypotexte homogène car monophonique dans un nouveau contexte énonciatif, apparemment polyphonique dans la mesure où deux narrateurs intradiégétiques (Sarmiento et Sainville) contribuent à l'énoncer. Sade simule cette polyphonie de manière à tracer une ligne de partage nette entre les mauvais (Sarmiento) et les bons (Sainville). Les connaisseurs de l'hypotexte, cependant, reconnaîtront que la source originale n'étant pas polyphonique, il existe une inquiétante familiarité entre les oppositeurs qui empêche de préférer une morale à l'autre : végétarisme ou cannibalisme, vertu ou vice, tolérance ou Inquisition – tout se vaut.

Alors que la vision des progressistes de l'histoire consiste à accorder une valeur inévitablement méliorative à la collaboration d'une communauté de savants, pas moins que les humanistes reconnaissent à l'individu hors du commun un pouvoir à changer le cours de l'histoire, dans le système des équivalences que nous venons de voir, il ne reste qu'à se rendre à une espèce de fatalisme devant l'absence du choix. La seule force motrice de l'histoire dans le cadre de ce système moral s'appellerait « habitude ». D'où l'affirmation de Sarmiento, selon laquelle nous appartiendrions « encore plus à l'habitude qu'à la nature » (CE I, 561). Au lieu de suivre une morale, quelle qu'elle soit, il n'y aurait qu'à se laisser aller. Une idée que le narrateur applique au personnage : « notre Portugais, totalement *dénaturalisé*, avait adopté et les mœurs et toutes les coutumes de la nation chez qui il était » (CE I, 560).<sup>943</sup> De ce point de vue, toute morale, voire même l'absence de morale, ne relève ni d'un bien, ni d'un mal, ni d'une volonté de bien ou de mal faire ou d'agir avec conscience, mais ne serait que le résultat d'une adaptation au contexte culturel. Les termes de « *dénaturalisé* » et de « nation » permettent un jeu sur leur étymologie commune : en tant que cannibale, le Portugais a perdu à la fois les traits de sa nature et de sa nation. Mais nation et nature ne sont qu'autant de faux-fuyants : premièrement parce que Sarmiento semble avoir abandonné avec aisance sa première nature, deuxièmement parce que tout revient au même, et que la facilité d'un tel changement ne démontre rien d'autre qu'il n'existe pas de ligne de partage nette. Quand tout est dans la nature, rien ne saurait la contrarier.<sup>944</sup>

Vu que la notion de nature perd ici sa pertinence et n'apporte rien à l'interprétation, l'habitude nous paraît comme le seul critère qui puisse encore

<sup>942</sup> Dans la citation précédente (CE I, 572), le pronom « nous » qu'utilise Sarmiento signale une identification avec la critique de l'Inquisition par Raynal : « L'Inquisition nous enlève les bras [...] ». Critique non moins apparente et superficielle que dans les paroles de Sainville, car Sarmiento, tout comme Sainville recommande la destruction par des bûchers.

<sup>943</sup> Notre soulignement : le cannibalisme n'est pas dans la nature mais peut s'apprendre par l'habitude comme n'importe quel autre vice, ou n'importe quelle vertu.

<sup>944</sup> Sarmiento se prononce ainsi : « tout sert à la nature, ... il n'y a pas sur la terre une seule modification dont elle ne tire un profit réel. » (CE I, 566).

déterminer les comportements humains : placée dans le contexte d'une évolution vers le pire, d'un processus de dégradation, l'habitude se combine avec cette décadence pour lui prêter sa continuité, et la rendre permanente. Grâce à l'idée de cette permanence, Sade accomplit l'inversion parfait du progrès continu, c'est-à-dire de la perfectibilité infinie, processus qu'on ne saurait comprendre sans leur accorder à leur tour un caractère permanent, comme le veut la philosophie de Condorcet.

Nous ne formulons pas ici une interprétation valable seulement pour *Aline et Valcour*, car Sade revient sur la même association presque vingt ans après la rédaction de son roman épistolaire, dans un roman historique comme *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* :

« N'en doutons point, il est des époques où les hommes ont besoin de se détruire : mus comme les éléments qui y coopèrent, il faut qu'à leur exemple ils aident à ce malheureux entraînement vers la désorganisation, qui n'est elle-même qu'une régénération à laquelle nous nous soumettons malgré nous, parce que la nature qui nous y contraint serait nécessairement outragée par la stagnation de l'apathie. » (OC XII, 146 s.)

Le terme d'« apathie », ici, nous paraît s'opposer à la nature comme l'habitude s'opposait à elle dans *Aline et Valcour*. Seulement, dans le commentaire métatextuel cité, nous voyons maintenant que le narrateur-historien érige la nature en guide, alors que Sarmiento la rejetait en faisant l'apologie de l'habitude. Un des derniers mots d'ailleurs que prononce le Portugais à l'adresse de son interlocuteur Sainville, dans le long dialogue que nous avons analysé plus haut, ne voit aucun outrage dans la « stagnation » qu'il appelle « épuisement » : bien au contraire, pour le personnage d'*Aline et Valcour*, « toute variation est nuisible dans l'épuisement » (CE I, 573). Que l'on ne s'y méprenne pas : la validité de cet aphorisme ne saurait se limiter à la phase de décadence désignée ici comme un « épuisement », parce que le contexte historique de *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* possède lui-même toutes les caractéristiques d'une décadence profonde. La contradiction à la surface du texte ne dérange pas notre interprétation parodique, elle la justifie au contraire, la parodie étant double : tout argument, sérieux ou non, se prête pour la justification d'un comportement que le discours traditionnel qualifierait d'immoral. Dans le cas de l'anthropophagie de Sarmiento, c'est l'habitude qui justifie le cannibalisme contre la nature. Dans le cas de la destruction des hommes entre eux – comportement d'ailleurs peu différent du cannibalisme –, c'est la nature qui l'autorise. La concurrence entre les principes de la nature et de l'habitude reproduit d'ailleurs deux lignées matérialistes des Lumières que les historiens des idées appellent « matérialisme de l'organisation » respectivement « matérialisme de l'habitude ». Le premier type s'intéresse à la constitution physique d'un sujet qui déterminerait tous ses comportements, le deuxième type considère tout comportement comme le produit d'un apprentissage, respectivement comme le résultat des habitudes données par l'éducation ou prises lors de l'acculturation. Comme le dit Michel Delon, « Le débat avait [...] opposé Diderot à Helvétius et, dans une certaine mesure,

Diderot à lui-même ».<sup>945</sup> Or, il est typique pour la parodie sadienne de faire flèche de tout bois, d'utiliser des arguments étrangers et inadaptés pour arriver à établir une démonstration dans un raisonnement, dans un passage argumentatif : ainsi, il peut une première fois se fonder sur le matérialisme de l'« habitude » en invoquant ce même terme, et une deuxième fois se réclamer du matérialisme de l'« organisation » en parlant lui-même de la destruction d'un être humain comme simple « désorganisation ». Dans la parodie par recontextualisation, même les hypotextes repris littéralement peuvent être lus à rebrousse-poil, contre le sens qui leur est normalement donné.

Du point de vue de la philosophie de la nature qui apparaît jusque dans *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, la nature ne saurait jamais s'arrêter dans son mouvement cyclique d'éternel retour des saisons, d'éternelles créations, destructions et nouvelles créations. Même la « désorganisation », à savoir la destruction, ne saurait se comprendre que comme phase préalable à une « régénération », comme l'observe Delon à propos de Sade :

« La nature est elle-même contradictoire, créatrice et destructrice. Comme dans les premières époques de Buffon, elle dépense son énergie en multipliant des formes vivantes qui s'obstinent à vivre et à se reproduire, elle doit donc souhaiter leur destruction pour pouvoir retrouver sa disponibilité première, son inventivité originelle. Seule la destruction libère une matière qu'elle peut réutiliser dans de nouvelles créations. [...] Le libertin se situe à la fois en continuité et en discontinuité par rapport à cette nature, impatiente de s'affranchir de ses propres contraintes. En continuité, car il la sert par son refus de procréation et par ses meurtres ; en discontinuité pour autant qu'il rivalise avec elle, la défie et brave les lois imposées aux créatures. »<sup>946</sup>

Le fait que la nature ne saurait créer sans destruction préalable, voire ne saurait créer en dehors de la destruction, comme le présupposent certains libertins sadiens, ne sert qu'à justifier le meurtre dans leurs discours. Le principe de rupture que Delon met au compte d'une vision favorable au progrès chez Sade, nous l'interprétons un peu différemment, comme le produit en fait d'une parodie du progrès. « Ce que la nature sadienne cherche convulsivement à exorciser », dit Delon,

« c'est le risque d'une histoire, d'un mouvement irréversible. Elle entend briser toute continuité de la vie individuelle ou collective, comme s'il ne pouvait y avoir de développement de l'existence qu'à ses dépens. La nature tente de casser toute constitution d'une histoire, à la façon peut-être dont Sade refuse un devenir historique qui le menace dans ses derniers privilèges. »<sup>947</sup>

Par la suite, Delon parle d'un passage, dans les textes de Sade, à une vision « progressive » de l'histoire.<sup>948</sup> Nous expliquerions ce constat d'un autre point de vue : non seulement la nature sadienne tente de briser la constitution d'une histoire,

<sup>945</sup> Delon, *L'idée d'énergie*, op. cit., p. 248.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>948</sup> *Ibid.*, loc. cit.

mais dans la parodie de l'histoire des progressistes, le motif de l'habitude respectivement de l'apathie apparaît pour mieux briser à la fois les mouvements cycliques de la nature et la progression linéaire de l'histoire. Sans l'idée indispensable de l'habitude dans *Aline et Valcour*, l'entropie morale que suggère l'image des sarments et de Sarmiento ne saurait jamais advenir.

La critique a d'ailleurs déjà été sensible à la thématique de l'« apathie » dans l'œuvre du marquis ; comme nous l'avons vu, elle reprend le terme même à Sade. Lecteur assidu de ses écrits, Georges Bataille le premier a réfléchi à l'apathie dans le cadre plus vaste des discussions au collège de sociologie, où il présenta sa théorie de la dépense improductive. Même si celle-ci ne s'inspire pas en première ligne de l'œuvre de Sade, nous pourrions facilement l'appliquer au gaspillage des colonies et de la superstition portugaises ou au cannibalisme de Butua. Si l'on trouve une critique du luxe dans *Aline et Valcour*, celle-ci se double chez Bataille d'un ton marxiste de lutte des classes. Bataille présente donc l'apathie comme phase terminale du gaspillage des riches, détruisant des biens dans le luxe au dépit des pauvres : « Une fois réalisée la perte de l'homme pauvre, le plaisir de l'homme riche se trouve peu à peu vidé de son contenu et neutralisé : il fait place à une espèce d'indifférence apathique ».<sup>949</sup> Pour comprendre cependant comment et à quel but les libertins sadiens, qui sont toujours riches, parviennent à l'insensibilité, il faudra consulter l'opuscule sur Sade de Maurice Blanchot, qui présente cette apathie comme principal objectif de toute pratique des criminels sadiens.<sup>950</sup> L'insensibilité même qui couronne les forfaits libertins génère le besoin de crimes de plus en plus graves, au-delà desquels il n'y a plus de transgression possible, afin que tout se passe dans l'insensibilité la plus totale. Ajoutons que dans cette phase, le système criminel se perpétue de manière autonome comme devraient se perpétuer les sociétés sur le voie du progrès historique, aux yeux d'un Condorcet.

A la suite des analyses de Blanchot et de Delon,<sup>951</sup> nous comprenons que l'insensibilité constitue à la fois la cause et la conséquence du crime : la cause, parce que le crime ne se commettrait pas ou pas si facilement s'il y avait une quelconque empathie avec la victime. La conséquence, parce que l'habitude de le commettre est censée endurcir les libertins. Comme on peut le voir dans la gradation des *Cent Vingt Journées*, il semble en effet, de premier abord, que le durcissement progressif des libertins conduit à des crimes de plus en plus graves. A bien lire Sade, nous ne

<sup>949</sup> Georges Bataille, « La notion de dépense », pp. 302-320 in *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1970, p. 315 (première publication in *La Critique sociale* 7 (1933), pp. 7-15).

<sup>950</sup> Blanchot, *Lautréamont et Sade*, op. cit., pp. 44 s.

<sup>951</sup> Beaucoup plus récemment Hedhili Mansar, qui relève dans *Aline et Valcour* les traces du roman sensible, statue que l'excès de sensibilité dont souffrent les personnages sensibles, c'est-à-dire les victimes, contribue à les faire tomber dans cette insensibilité à laquelle les méchants parviennent par d'autres moyens, et à d'autres fins. Nous ajouterons à cette interprétation convaincante, que le point d'arrivée du roman sadien, l'insensibilité, peut aussi être lié à une parodie du genre sensible à l'époque. Voir Hedhili Mansar, « L'inversion des modèles », pp. 78-87 in Delon et Seth (éd.), *Sade en toutes lettres*, op. cit., pp. 84 s. : « Les personnages sont sensibles donc jusqu'à l'insensibilité, passionnés jusqu'à la perte de toute passion, jusqu'à l'apathie. »

manquerons pas de constater que les libertins, excessivement méchants et inhumains dès le début, ne sauraient s'endurcir davantage, et la progression qu'ils s'imposent dans les *Cent Vingt Journées* sert plutôt à augmenter le désir, et – du point de vue de la communication intradiégétique et extradiégétique –, à titiller l'attente des libertins écoutant les historiennes, respectivement l'appréhension du lecteur lisant ce livre. L'appel au crime par son exercice sur une longue durée et l'insensibilité obtenue par un entraînement systématique jusqu'au degré maximal d'apathie, où le pire crime se commettrait sans motif pour ainsi dire par habitude et sans sourciller, ressemble étrangement à l'irréversible progrès du savoir tel que l'a dessiné Condorcet. Tout comme Condorcet croit à un progrès jamais accompli, à continuer infiniment par les Lumières, Sade crée l'image d'une décadence qui continuerait éternellement sans jamais arriver à son terme. La raison pour ces deux idées dont l'une parodie l'autre est la même : pour Condorcet, l'esprit humain est limité et ne peut être changé. Mais du côté des instruments, le progrès ne prendra jamais fin. Sade, c'est-à-dire certains des personnages libertins de ses romans, avouent que la destruction totale est impossible, la nature elle-même, qui enferme aussi bien un principe destructeur que créateur, impose des limites. C'est pourquoi, selon Sade ou ses personnages, l'action de la décadence et de la destruction peut se continuer infiniment sans jamais toucher à l'entropie finale. Nous voyons que le constat d'une parodie du progrès chez Sade confirme le lien intime entre visions cyclique et progressiste de l'histoire, existant déjà chez les physiocrates. Seule cette vision cyclique de la nature qui se renouvelle sans cesse rend l'idée parodique d'un progrès péjoratif nécessaire pour créer l'argument démoralisant et délégitimant d'une décadence qui se prolongerait à l'infini.

### 8.5 Bilan : Sade, historiographe de l'ombre

Après être passé de questions de poétique aux reflets de la fable, puis du fabliau à l'historiette dans la parodie sadienne, la progression naturelle de notre analyse nous portait à un examen de l'histoire sous ses deux formes que nous avons distinguées : personnelle ou non, humaniste ou progressiste. Suite à son travail approfondi, par l'écriture parodique, sur les discours et les genres historiques, le marquis de Sade mérite pleinement le titre d'historiographe de l'ombre : le titre ne doit tout d'abord pas s'entendre comme métaphore, tant il est vrai que Sade s'intéresse aux zones d'ombre de l'histoire lorsqu'il fait œuvre d'historien proprement dit, avant même de vouloir passer pour romancier. C'est ce qui se passe dans son roman historique le mieux documenté, *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France*, où le terme prometteur de « secret » signale déjà la présence d'une ombre que l'historien Sade s'apprêterait à parcourir dans le dédale de l'histoire de France.

En outre, bien plus que de s'intéresser aux notions de règne, de siècle ou d'époque, Sade se fait peintre des interrègnes qui échappent aux catégorisations les plus reçues parmi les historiens ; plus particulièrement, il s'intéresse aux crises de

transition, aux régence, à d'autres zones d'ombre donc, négligées par les historiographies traditionnelles. Lorsqu'il s'intéresse à un règne, il ne relève sans doute pas d'un hasard que cela ne soit pas celui de potentats glorieux ou admirables, mais celui d'empereurs criminels comme Néron et Caligula, dont le pédagogue humaniste aura toujours souci de ne jamais placer l'histoire dans les mains d'un disciple, tant les comportements décrits ne font pas honneur au genre humain.

Sade manifeste aussi un intérêt particulier pour le rôle de la femme qui le fait se pencher sur une autre grande zone d'ombre dans l'histoire : dans l'*Histoire secrète*, il place un règne d'un roi malheureux et obscur sous le signe d'une épouse comme Isabelle, bien plus ignorée encore des historiens que son mari. Ceux-ci ont d'ailleurs toujours eu une tendance à laisser les femmes à l'ombre de leurs écrits. Signalons à ce propos un constat intéressant de Michel Delon, qui note que dans certains textes de l'époque de Sade, « la société corrompue apparaît comme féminisée ».<sup>952</sup> Chez Sade, sans doute, une préférence accordée aux protagonistes féminins – dans le rôle de malheureuses victimes ou d'héroïnes heureuses –, peut aussi s'expliquer par ce lien, qui paraît d'ailleurs certain pour l'*Histoire secrète* relatant les prétendus crimes d'Isabelle de Bavière. Sade n'a décrit aucune période historique dont il n'ait donné une idée profondément décadente. Le Portugal par exemple, au moment où Sade le saisit dans son roman *Aline et Valcour*, grâce aux sources qu'il utilise mais aussi grâce à l'image qu'il en donne à travers le règne fictif de Butua, se trouve dans la phase finale d'une période historique de décadence.

L'historiographie de l'ombre ne saurait d'ailleurs se concevoir indépendamment d'un discours idéologique sur certaines valeurs, que l'écriture de l'histoire véhicule ou, du moins, met en jeu. À la croyance ferme des humanistes en une utilité morale de l'histoire pour encourager à faire le bien ou du moins accomplir quelque prouesse héroïque, Sade oppose la même croyance sous forme inversée : il provoque en faisant de l'histoire une ressource utile pour l'apprentissage du crime. De la même manière, à la croyance ferme des progressistes que le progrès continuera infiniment sans cesser d'apporter de nouvelles améliorations, Sade oppose l'idée d'une décadence qui ne s'arrêterait plus jamais, amenant des dégradations à l'infini.

La seule différence entre ces passages et les dissertations explicites dans les œuvres ouvertement obscènes, c'est qu'en général, l'histoire véhicule en sourdine le même discours libertin que dans les passages explicites. Dans ses pages à thématique historique, Sade recourt à deux moyens pour cacher son propos, respectivement pour le signaler subrepticement aux esprits avertis : le premier moyen consiste à utiliser l'histoire de façon oblique et cachée, de manière à suggérer un exemple immoral pour ne pas devoir le dire ; l'exemple lui-même pourra être remplacé par un renvoi bibliographique, souvent à une source citée à rebrousse-poil. Des rapports tendancieux et subversifs naîtront aussi de certaines

---

<sup>952</sup> Delon, *L'idée d'énergie*, op. cit., p. 269.

recontextualisations, comme quand les lieux ou les dates historiques sont faussés ou mélangés, ou quand une source ou un hypotexte historique est découpé et distribué sur différents personnages ou utilisé à plusieurs reprises de manière contradictoire.

Notre analyse du personnage de Sarmiento a permis de dégager plusieurs de ces procédés en un seul exemple. Connaissant le faible du marquis pour les noms parlants (comme Saint-Fond, Noirceuil ou Belmor) et averti par l'importance des personnages historiques auxquels ils renvoient parfois en guise de clin d'œil clandestin, le nom de Sarmiento nous a tout de suite interpellé. Nous avons en outre identifié une dimension symbolique grâce au « sarment » brûlé qui, dans la Bible, annonce le destin des damnés. Cette dimension s'accompagne de glissements significatifs entre époques et lieux qui relèvent en fait du procédé parodique de la recontextualisation. Il est par exemple essentiel de reconnaître pourquoi l'Espagnol Sarmiento passe pour un Portugais, pourquoi il se trouve en Afrique au lieu d'Amérique du Sud, et pourquoi l'Afrique à son tour constitue un double du Portugal. Par ces superpositions qui ne sont pas incompatibles, Sade arrive à représenter la quintessence de la décadence. Comme les romans historiques exotériques analysés plus haut, *Aline et Valcour* participe d'une stratégie que Caroline Warman a décrite par le terme pertinent de « rhétorique de la clandestinité »<sup>953</sup> : les éléments tirés de l'histoire véritable de Sarmiento forment écho dans le texte romanesque fictif et contribuent, par cette collision, à véhiculer le même discours idéologique subversif que le narrateur sadien, à travers ses personnages, formule plus ouvertement dans d'autres œuvres.

---

<sup>953</sup> Caroline Warman, « Indices de la clandestinité », pp. 70-77 in : Michel Delon et Catriona Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, op. cit.*, p. 73.





**IX****CONCLUSION****UNE CARTE DE LA PARODIE SADIENNE**



Dieu fait bien ce qu'il fait. Sans en chercher la preuve  
 En tout cet Univers, et l'aller parcourant,  
 Dans les Citrouilles je la treuve.  
 Un villageois, considérant  
 Combien ce fruit est gros, et sa tige menue,  
 À quoi songeait, dit-il, l'Auteur de tout cela ?  
 Il a bien mal placé cette Citrouille-là  
 Hé parbleu, je l'aurais pendue  
 À l'un des chênes que voilà.  
 C'eût été justement l'affaire ;  
 Tel fruit, tel arbre, pour bien faire.  
 C'est dommage Garo que tu n'es point entré  
 Au conseil de celui que prêche ton Curé;  
 Tout en eût été mieux; car pourquoi par exemple  
 Le Gland, qui n'est pas gros comme mon petit doigt,  
 Ne pend-il pas en cet endroit ?  
 Dieu s'est mépris; plus je contemple  
 Ces fruits ainsi placés, plus il semble à Garo  
 Que l'on a fait un quiproquo.

LA FONTAINE

### 9.1 La parodie comme question

Ainsi donc s'achève ce long périple qui en contournant l'écueil de la philosophie nous a mené de la fable à l'histoire. Peut-on conclure ici ? A vrai dire, nous avons mis en place un questionnement, avons établi des liens entre textes connus et inconnus de Sade, avons montré le grand intérêt à s'occuper d'œuvres négligées comme le *Voyage d'Italie*, les *Historiettes*, les *Contes et fabliaux*, le théâtre et les trois romans historiques ; aussi avons-nous fait intervenir de nouveaux hypotextes et enrichi la poétique de la parodie, nous semble-t-il, de deux procédés hautement imitatifs : la dénudation surconventionnelle par le cliché et la recontextualisation... nous avons renoncé autant que possible à interpréter. S'il faut donc conclure, ce n'est pas sur un nouveau dogme, un nouveau mot d'ordre dont Sade aurait été, une fois de plus, le chantre. Tout reste ouvert, doit même le rester. C'est la seule leçon que nous désirions opposer à ces flots d'études, de recherches et de thèses aussi pressées à conclure pour aboutir si souvent à une idée unique et obsédante. Ce n'est pas dans une idée que l'on trouvera Sade, mais dans une question. Nous avons tenté d'éviter le tri subjectif souvent opéré sur ses œuvres et n'en avons fétichisé aucune. L'appel de son œuvre reste vivant, aussi vrai que la parodie n'est pas fermeture, mais ouverture elle aussi et appel au lecteur. Dans ce qui suit, nous allons dérouler la carte de la parodie, le champ de ses possibles dans l'œuvre sadienne : c'est cet inventaire que nous donnerons pour toute poétique.

## 9.2 Parodies au sens strict et conventionnel

La première acception de la parodie a été définie par Genette comme parodie verbale : c'est une manière de citer un hypotexte tout en changeant certains mots, voire tous les mots, mais en gardant fidèlement l'ordonnance, la syntaxe, la métrique, etc. Sade l'a fait de manière isolée dans son œuvre, avec des vers de Ronsard (Œ II, 793) et de Racine dans l'histoire de Jérôme dans *La Nouvelle Justine* (Œ II, 793), avec des vers de *Phèdre*, une nouvelle fois, dans *La Philosophie dans le boudoir* (Œ III, 16), avec des vers de l'*Oreste* de Voltaire modifiés sous le frontispice de ce dernier ouvrage (Œ II, 2), puis avec la réécriture d'une « Ode à Priape » d'Alexis Piron dans l'*Histoire de Juliette*, précédée d'une parodie du célèbre sonnet du repentant écrit par le fameux libertin du XVII<sup>e</sup> siècle Jacques Vallée Des Barreaux. En guise d'exemple, nous reproduisons l'un à côté de l'autre l'original de Des Barreaux et l'hypertexte sadien :

Grand Dieu ! tes jugements sont remplis d'équité ; Toujours tu prends plaisir à nous estre propice ; Mais j'ay fait tant de mal, que jamais ta bonté Ne peut me pardonner sans choquer ta justice.	Sot Dieu, tes jugements sont pleins d'atrocités. Ton unique plaisir consiste à l'injustice : Mais j'ai tant fait de mal, que ta divinité Doit par orgueil, au moins, m'arrêter dans la lice;
Ouy, mon Dieu, la grandeur de mon impiété Ne laisse à ton pouvoir que le choix du supplice : Ton intérêt s'oppose à ma félicité, Et ta clémence mesme attend que je périsse.	Foutu Dieu ! la grandeur de mon impiété, Ne laisse en ton pouvoir que le choix du supplice, Et je nargue les fruits de ta férocité. Si ta vaine colère attend que je périsse,
Contente ton désir puisqu'il t'est glorieux : Offense-toy des pleurs qui coulent de mes yeux ;	Contente, en m'écrasant, ton désir monstrueux, Sans craindre que des pleurs s'écoulent de mes yeux.
Tonne, frappe, il est temps; rends-moy guerre pour guerre.	Tonne donc ! je m'en fous ; rends-moi guerre pour guerre,
J'adore en périssant la raison qui t'aigrit : Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre Qui ne soit tout couvert du sang de Jésus- Christ ? <sup>954</sup>	Je nargue, en périssant, ta personne et ta loi ; Et tel lieu de mon cœur que frappe ton tonnerre, Il ne le trouvera que plein d'horreur pour toi. (Œ III, 800)

La parodie au sens strict chez Sade ne présente qu'un faible intérêt, parce qu'elle ne concerne que des passages courts, épars dans une œuvre immense. Ces éclats isolés de parodie ne font sens que par rapport au contexte de l'œuvre bien sûr. Par exemple, dans le cas des vers de Racine tirés de *Phèdre*, nous concevons facilement que ce que vise Sade dans ce modèle canonique, c'est l'interdit de l'inceste qui rend la passion de la reine pour Hippolyte malheureuse. Le marquis ridiculise donc l'intrigue tragique racinienne d'autant plus qu'il se propose à transgresser l'interdit. Dans le cas du sonnet de Des Barreaux, nous reconnaissons, à travers le motif d'un châtiment divin par la foudre, un lien direct avec les ordalies dans l'œuvre sadienne, ces défis lancés à un dieu qui paradoxalement ne prouve

<sup>954</sup> Frédéric Lachèvre (éd.), *Le Libertinage au XVII<sup>e</sup> siècle*, t. III. *Disciples et successeurs de Théophile de Viau. La vie et les poésies libertines inédites de Des Barreaux – Saint-Pavin*, Paris, Champion, 1911, p. 232.

son existence qu'en châtiant les bons pour épargner les mauvais. Ainsi, la parodie du sonnet de Des Barreaux doit se placer dans la grande série de passages qui, dans toute l'œuvre sadienne, jusque dans les romans et les nouvelles exotériques, évoquent la foudre comme image d'une providence noire punissant la vertu.

La deuxième acception traditionnelle de la parodie la présente comme transformation d'un texte célèbre d'un grand auteur de la littérature. Dans *Palimpsestes*, nous voyons que c'est aussi le point de vue de Genette qui s'intéresse aux réécritures sérieuses de tels textes. Le premier grand auteur qui vient alors à l'esprit est Rousseau. Sade parodie *La Nouvelle Héloïse* au moins deux fois, une fois dans son ensemble, avec *Aline et Valcour*, une deuxième fois localement dans la scène d'inoculation de *La Philosophie dans le boudoir*.<sup>955</sup> *Les Cent Vingt Journées* semblent viser l'*Emile* pour ce qui est de la pédagogie,<sup>956</sup> et parodient *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais sur le thème du mariage. L'historiette de « L'évêque embourbé » parodie le « Chartier embourbé » de La Fontaine. Ces exemples, ensemble avec les parodies des *Métamorphoses* d'Ovide et de l'*Odyssée* homérique, ont le plus retenu notre attention. Même le sonnet du repentant, discuté par Bayle dans son *Dictionnaire historique et critique*,<sup>957</sup> pouvait passer pour une œuvre connue et controversée, contrairement par exemple à l'« Ode à Priape » de Piron, écrit mineur, voire clandestin, que Sade parodie à côté du sonnet de Des Barreaux (*Œ* III, 801-804). Nous n'avons rien dit en revanche du voyage picaresque de Léonore à travers l'Espagne dans *Aline et Valcour*, avec le personnage Santillana dont le nom rappelle évidemment *Gil Blas* de Santillane de Lesage. Nous avons indiqué dans des notes que le *Dialogue entre un prêtre et un moribond* se fonde sur la transformation d'un chapitre du *Traité sur la tolérance* de Voltaire<sup>958</sup> et que, du côté du théâtre, certains discours dans *Euphémie de Melun* rappellent vaguement les tirades d'Emilie dans *Cinna* de Corneille.<sup>959</sup> Nous avons montré que Marmontel a été repris dans *Le Philosophe soi-disant* ; mais il s'agissait plutôt d'une transposition que d'une parodie. Inversement, nous avons vu que le conte du « président mystifié » transpose une scène de *Hamlet* au récit, dans une perspective purement comique. Nous présumons en outre que la dernière des *Historiettes*, « La fleur de châtaigner », forme une adaptation parodique de l'histoire de Filippo Balducci qui se trouve dans le cadre du *Décaméron* de Boccace. L'ensemble des *Cent Vingt Journées*, d'ailleurs, grâce à leur structure narrative, peut se définir comme une

<sup>955</sup> Dangeville, *Le Théâtre change, op. cit.*, pp. 222-253, rapproche la pièce sadienne *Le Misanthrope par amour* et l'*Emile* de Rousseau : Sade, en reprenant sous une image détournée le personnage de Sophie, aurait subverti « la sensibilité rousseauiste » : voir en particulier *ibid.*, p. 244.

<sup>956</sup> Schorderet, « Les 120 Journées du marquis de Sade et *Emile* de Rousseau », art. cit.

<sup>957</sup> Bayle, *Dictionnaire historique, op. cit.*, t. II, pp. 278-280.

<sup>958</sup> Voir à ce propos Michel Delon, « Le Mourant et le Barbare », pp. 224-229 in Nicholas Cronk (éd.), *Etudes sur le Traité sur la tolérance de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

<sup>959</sup> Corneille en tant que sommet de l'art dramatique français constitue une cible idéale dans le théâtre de Sade : Dangeville, *Le Théâtre change, op. cit.*, pp. 284 s., cite aussi une parodie de la sixième scène du premier acte du *Cid* dans *Jeanne Laisné*, acte II, scène 6.

réécriture parodique de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre et du *Décaméron* de Boccace.<sup>960</sup>

### 9.3 La parodie au sens large

Avec *La Marquise de Gange*, la parodie d'un fait divers tiré des *Causes célèbres* et déjà parodié dans « L'heureuse feinte », nous quittons le domaine des hypotextes canoniques et accueillons des hypotextes moins officiels. Dans notre travail, nous nous sommes intéressé à la parodie comme procédé local, comme effet générique. Nous n'avons pas fourni ici un travail sur la parodie comme genre mais sur la parodie comme écriture. Nous avons établi que cette pratique se veut sérieuse, qu'elle implique des procédés contraires et complémentaires, comme la monstration surconventionnelle et l'inversion. Comprise ainsi, la parodie est susceptible de s'articuler sur des discours disparates comme la philosophie, la théologie, l'histoire, etc. Nous nous sommes vu contraint d'accepter pour bases hypotextuelles de la parodie non seulement des œuvres littéraires mineures voire clandestines, mais encore des mythes, des sources historiques ainsi que d'autres documents techniques ou référentiels, comme des traités scientifiques, des articles d'encyclopédies, etc. C'est en faisant flèche de tout bois que l'écriture sadienne documente les débats de son siècle : c'est une parodie au sens large du terme.

### 9.4 Parodies par dénudation surconventionnelle ou caricatures

En ce qui concerne les procédés de la parodie, il faut souligner, contrairement à ce qu'affirment les théoriciens de la parodie jusqu'à nos jours, la grande importance de l'imitation, en général caricaturale et surconventionnelle et parfois même mimétique : une citation, utilisée à rebrousse-poil, constitue non moins une parodie qu'une transformation avec inversion. Entre la parodie au sens large du type citation et celle opérant par des inversions, nous situons, mais plus près de l'imitation à la lettre, les parodies qui reprennent de façon caricaturale, simplifiée et raccourcie certains procédés ou arguments typiques d'un discours, d'un genre ou d'un texte, de manière à dénuder leurs traits caractéristiques, à les porter à l'attention du lecteur.

En général, la parodie par dénudation surconventionnelle supprime des nuances dans les descriptions et dans les jugements, annule des étapes intermédiaires et des exceptions dans certaines règles, dans des séquences narratives ou dans la structure d'argumentations, oblitère des modalisations ou des ironies dans certains énoncés. Les règles de la poétique constituent des cibles de prédilection : certains éléments et procédés comme les *topoi* de l'*ut pictura poesis*, du *delectari et prodesse*, les normes classiques de la bienséance et les

<sup>960</sup> Nous en avons parlé in Schorderet, *Les 120 Journées*, *op. cit.*

reconnaissances aristotéliennes (les anagnorèses) en font les frais. Certains scénarios typiquement larmoyants de la littérature sensible sont également parodiés. Il est important de retenir que ces motifs ne sont révélés et subvertis que par une application littérale et exagérée. C'est ce que nous proposons d'appeler la loi de Chvéïk : par sa fidèle obéissance à la lettre, le soldat Chvéïk révèle et ridiculise les absurdités du discours patriotique et militaire dans l'armée austro-hongroise pendant la Première Guerre mondiale. Sade raconte souvent des reconnaissances et des retrouvailles qui du point de vue de l'originalité, de la technique narrative, se veulent explicitement mauvaises ; elles se dénoncent elles-mêmes comme telles. Cette dénonciation ne va pas sans critique des valeurs ou sentiments attachés comme la gratitude ou l'amour. Ce phénomène se manifeste à la fois dans *Aline et Valcour* avec ses amants froids d'autant plus heureux qu'ils se méconnaissent,<sup>961</sup> dans *La Nouvelle Justine* et *l'Histoire de Juliette* aux nombreuses retrouvailles factices accompagnés de diatribes contre l'amour et la gratitude, et jusque dans des nouvelles comme « Eugénie de Franval », des pièces comme *Euphémie de Melun* et *Henriette et Saint-Clair*.

La monstration surconventionnelle n'est pas limitée aux hypotextes littéraires : la caricature s'étend sur des procédés de la logique comme les syllogismes. La tautologie est un raisonnement caricatural fréquent. Certains traits du discours philosophique sont également reproduits de manière parodique, caricaturale et surconventionnelle ; c'est aussi pourquoi l'on ne saurait prendre la présumée philosophie de Sade au premier degré. La philosophie sadienne tient tout au plus d'un métadiscours parodique sur la philosophie. Il nous semble, en outre, que la monstration du cliché, l'écriture surconventionnelle décrit à merveille le style de Sade. Les théoriciens de la transgression que nous avons critiqués se trouvent dans un décalage patent avec le style du marquis, dont ils ne tiennent que peu compte : mesuré à l'aune de la tradition classique, le style du marquis est des plus conventionnel et partant des moins transgressif. La nature factice des stéréotypes mythologiques utilisés fréquemment par Sade est signalée au lecteur par plusieurs moyens, notamment par des indices métatextuels décrivant de manière autoréférentielle la propre écriture et par l'intervention de comparaisons intermédiaires renvoyant à des modèles picturaux ou sculpturaux, ce qui démétaphorise en quelque sorte la comparaison même.

Nous nous sommes rendu compte qu'une surconventionalisation fréquente dans la parodie sadienne consiste à littéraliser une métaphore traditionnelle, une catachrèse répandue dans certains discours. Sade réinterprète l'image des Parques non pas comme allégorie de la vie, mais les réduit à l'idée finale de la mort, et plus précisément du meurtre. Il fait ainsi perdre le caractère métaphorique de comparaison au stéréotype en le narrativisant, en le mettant en oeuvre. Même chose pour l'hypotexte biblique : nous avons vu que le mot vétérotestamentaire « prendre appui sur la chair », dans *l'Histoire de Juliette*, ne se lit plus comme métaphore, mais

<sup>961</sup> Pour un approfondissement, voir Schorderet, « Sade avec Jaucourt », *art. cit.*



s'exécute de manière littérale dans la narration d'une orgie où les libertins s'assoient sur les corps de leurs victimes. Avec son pain et son vin qui symbolisent le corps et le sang du Christ, le sacrement de l'eucharistie sera également littéralisé à plusieurs reprises (dans « L'heureuse feinte », *Aline et Valcour*, *l'Histoire de Juliette* et *La Marquise de Gange*) : il peut se faire anthropophagie à cause du corps consommé de manière littérale et non plus symbolique ; il peut encore devenir meurtre lorsque le caractère de sacrifice du sacrement est pris à la lettre de sorte que le vin se démétaphorise et devient sang au sens propre du terme. Cette littéralisation a une longue tradition depuis les disputes religieuses entre catholiques et protestants, et inspire aussi les philosophes des Lumières : nous avons vu que Voltaire, habile parodiste de la Bible, peut passer pour un modèle de Sade dans ce domaine.

L'opposition entre sens littéral et figuré impliquée par ce procédé soulève un problème aux nombreuses ramifications idéologiques dans l'œuvre de Sade : la littéralisation des métaphores mythologiques et bibliques s'inscrit dans la philosophie de l'évhémérisme qui voit en toute fable, antique ou chrétienne, le résultat d'une allégorisation de réalités physiques ou d'événements historiques. La littéralisation ramène à zéro l'allégorie et supprime son sens. Dans *Les Cent Vingt Journées*, les *Métamorphoses* d'Ovide ne fournissent plus que des scénarios de copulations bestiales qui, lues à la lettre au lieu que comme allégories, mettent en question les limites entre l'homme et les différentes espèces animales. La fable chrétienne n'est pas à l'abri : tantôt son sens spirituel est ramené à un sens littéral premier obscène ; tantôt elle est réduite à son sens historique, à savoir à une présumée origine dans la mythologie païenne, ce qui nie la Révélation. Le procédé de la parodie, à ce niveau, se fait figure de pensée, apte à rendre compte d'une évolution historique.

Les parallélismes dénoncés entre religions se voulant différentes postule un principe d'imitation qui est en fait des vœux des historiens humanistes et pédagogues, de ces auteurs comme Mably qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, croient utiles les enseignements de l'histoire, et en particulier l'exemple de quelques grands héros : lorsque Sade présente une reine médiévale comme imitatrice fidèle de Néron dans *Isabelle de Bavière*, il tire un produit immoral des principes pédagogiques au cœur de l'historiographie humaniste, dont il dénonce l'aspiration à l'utilité.

## 9.5 Parodies par recontextualisation

Cette observation nous mène à un procédé que nous n'aurions pas découvert si nous ne nous étions pas intéressé à l'utilisation de sources historiques par Sade et à son travail d'historien. Il intervient souvent un axe horizontal dans la parodie, qui rend compte d'effets d'inversion entre un segment hypertextuel et son nouveau cotexte non hypertextuel. Que l'hypotexte subisse une inversion ou non, il est évident que Sade crée des incompatibilités en recontextualisant un discours philosophique dans le cadre d'un récit d'orgie. Cette incompatibilité sur l'axe vertical, immanent, vaut bien une inversion sur l'axe horizontal, transcendant, entre hypotexte et hypertexte. Nul

besoin que l'hypotexte subisse un changement pour qu'advienne la parodie. Le principe de l'imitation fidèle qui prend déjà le dessus dans la caricature surconventionnelle se renforce encore jusqu'à devenir mimétique. C'est ainsi que le procédé peut se contenter de changer par exemple le contexte énonciatif d'une phrase adoptée telle quelle, pour la faire dire à un autre personnage, incompatible avec le premier locuteur. Nous en avons trouvé deux beaux exemples dans l'œuvre de Sade : le premier est un vers de Guimond de La Touche prononcé par un prêtre dans le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*. Iphigénie, une femme, qui le prononçait dans l'hypotexte, s'oppose en tous points à cet homme qui, en tant que prêtre, représente lui-même, en quelque sorte, le fanatisme dont la princesse grecque faillit devenir la proie. La recontextualisation à rebrousse-poil ne vient pas seulement du statut différent des locuteurs, mais encore du changement générique, qui transpose un vers d'une tragédie à un dialogue philosophique qui n'est pas sans ridiculiser l'un des deux locuteurs. Le deuxième exemple se trouve dans *Aline et Valcour*, où nous avons constaté qu'une même source, l'*Histoire philosophique* de Raynal, est découpée de manière à être reproduite par deux personnages qui en réalité devraient être opposés – Sarmiento et Sainville –, mais qui en vertu de cet accord finissent par se présenter dans un rapport dialectique.

Le procédé de la recontextualisation à rebrousse-poil permet d'expliquer l'effet de certains textes sadiens, et notamment le mélange de philosophie et pornographie : ce mélange n'est pas fusion et maintient une incompatibilité du moins partielle qui seule garantit l'effet parodique. Dans des textes exotériques comme l'*Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* en revanche, Sade intercale des passages théoriques qui permettent de reconnaître, dans les événements du Moyen Âge, le discours libertin ou éclairé des Lumières. En lisant les *Historiettes* dans leur lien dialectique avec les *Contes et fabliaux*, nous avons pu identifier, entre les deux ensembles, une opposition entre discours historique du Sud et discours fabuleux du Nord, deux aspects qui sont dans un contraste aussi évident que celui entre philosophie et pornographie, ou celui entre discours médical et discours religieux qui sert à décrire les « passions » perverses dans *Les Cent Vingt Journées*. Les effets fantastiques qui affleuraient dans les *Historiettes* avaient à chaque fois la fonction de signaler un discours libertin caché qui forme un pont avec l'œuvre ésotérique. Sade recontextualise donc un discours, celui d'un certain fabuleux surnaturel, dans un texte qui doit être conjugué sur le mode anti-fabuleux de l'idéologie clandestine.

Lorsque nous avons affaire à des sources historiques, la recontextualisation crée aussi des incompatibilités avec le contexte au sens référentiel du terme. Ce procédé consiste en général à changer les personnes, les lieux ou les temps pour lire un récit fictif sur le fond d'une histoire référentielle qui le subvertirait ou au contraire pour lire une source historique à rebrousse-poil, pour l'adapter à un message contraire. Ces modifications s'accompagnent en général de mutations sur le plan axiologique, de sorte que des conditions supplémentaires de la parodie sont remplies. Par exemple, le personnage de Saint-Fond, qui pense provoquer des génocides avec des catastrophes naturelles, n'est plus à sa place dès que nous

l'identifions avec le géologue Faujas de Saint-Fond : le nom permet d'articuler le discours du personnage libertin fictif sur un discours scientifique lié aux volcans, dont le sens cependant est retourné contre le principe progressiste, mélioratif et démystificateur des Lumières même. C'est le traitement que subissent aussi le paratonnerre et l'inoculation, de sorte que l'image et les avancées de Franklin et Tronchin alimentent la parodie du discours des Lumières. Le personnage historique de Sarmiento n'est pas à sa place non plus dans *Aline et Valcour* ; ayant vécu en Espagne et en Amérique du Sud, il devient Portugais vivant en Afrique, alors que Sade tire son nom d'une source (le *Voyage* de Bougainville) qui le rattacherait à Tahiti. Dans la recontextualisation à rebrousse-poil, Sade manie les sources (Bougainville sur Tahiti, Raynal sur l'Afrique et le Portugal) de manière à créer des compatibilités entre ces contraires, et effacer les différences entre ces pays et leurs systèmes : le végétarisme ne sera pas à préférer au cannibalisme, que rien ne distingue de la décadence du catholicisme. Mais la parodie par recontextualisation référentielle la plus fréquente chez Sade, c'est la pratique de l'anachronisme. Grâce au présupposé humaniste qui veut que l'histoire soit un modèle, Sade s'amuse à faire agir la reine Isabelle ou le roi Frédéric de Naples comme des empereurs sanguinaires de la Rome antique dont ils auraient lu l'histoire. La présentation du christianisme dans les termes du paganisme n'est pas moins anachronique. Et lorsque Sade, dans une remarque historique de *l'Histoire de Juliette*, amalgame les quatre époques de quatre empereurs parmi les plus sanguinaires de Rome, ce n'est que pour en tirer une espèce de quintessence du libertinage qu'il propose en modèle à suivre. L'amalgame se justifie, d'ailleurs, par des passages dans les sources où l'un de ces empereurs se compare avec un autre de ces prédécesseurs. Ce qui ne relève que de la comparaison dans la source historique, Sade le réduira en équation, par un raccourci simplificateur et parodique du discours historique.

## 9.6 Parodies par inversion

Enfin, la parodie peut créer des inversions, ce qui est probablement sa caractéristique la plus connue : même dans une inversion toutefois, la parodie n'abolit pas la structure de l'hypotexte. C'est pourquoi le terme d'inversion est à préférer à celui trop négateur de renversement. L'inversion présente toujours un changement de structure, quand les mêmes éléments sont liés différemment, ou un changement de contenus, quand des éléments différents sont liés de la même manière. Pour présupposer un effet de sens, il faut en outre admettre que les éléments dans l'hypertexte restent dans un rapport logique ou sémantique avec les éléments de l'hypotexte. En effet, l'inversion opère souvent sur des oppositions binaires ou des valeurs se situant dans une même catégorie ou hiérarchie, en général à ses extrémités opposées.

Résumons ici les axes sur lesquels opèrent les inversions sadiennes. Il nous semble possible de pouvoir les classer en trois catégories, en commençant par la

plus importante, que nous appellerons axiologique, qui a trait aux inversions dans le domaine des valeurs, par exemple sur le plan éthique et esthétique. La deuxième catégorie concerne le domaine de la logique, de l'argumentation et de la pensée ; elle a trait aux inversions dans le domaine des concepts. Et la troisième catégorie, finalement, concerne le domaine existentiel : ce sont des inversions qui opèrent sur les termes définissant la condition humaine, celle de vivre et mourir, appartenir à un âge et un sexe, à la nature et à la culture, etc. Ces inversions opèrent donc dans le champs des possibles qui constitue l'homme en objet d'un discours anthropologique.

### 9.6.1 *Inversions sur le plan axiologique*

L'inversion que la tradition des médiévistes proches de Bakhtine a le plus souvent mise en évidence concerne les valeurs liées aux hiérarchies sociales. Ces inversions se trouvent dans les rites carnavalesques, en particulier à la Fête des Fous ou lors du carnaval proprement dit, avec des intronisations de bouffons et des détronements de figures parodiques de rois.<sup>962</sup> Bien sûr, cette tradition fascine les théoriciens marxistes de la littérature, qui mettent d'ailleurs plutôt l'accent sur le détronement des rois (même parodiques) que sur l'intronisation des bouffons royaux. Or, chez Sade, nous constatons que les hiérarchies sociales restent celles du monde référentiel et ne subissent aucun renversement, avec de rares exceptions : nous avons évoqué deux scènes initiales parallèles dans deux chapitres de *l'Histoire de Juliette*, où la protagoniste ridiculise et détrousse d'abord le pape, ensuite le roi de Naples. Mais on pourra aussi remarquer que si les quatre libertins des *Cent Vingt Journées* restent en possession de tous leurs pouvoirs que réservait l'Ancien Régime aux ducs, aux évêques, aux présidents et financiers, ils capitulent finalement devant la valeur non plus aristocratique et mâle mais méritocratique et féminine du « talent », ce qui les pousse à épargner les « historiennes » et les cuisinières (CE I, 64 et 380).<sup>963</sup>

Aussi les personnages historiques que nous avons identifiés dans les *Historiettes* ne sont-ils pas déchus de leur statut ; tout au plus, ils sont montrés dans des scénarios quotidiens délégitimants, rabaissés aux intrigues les plus basses, scabreuses ou ridicules, comme le suggère le diminutif dans le titre d'*Historiettes* : Boyer est embourbé dans « L'évêque embourbé », Bauffremont présenté en sodomite dans « L'époux complaisant », et Riza Beg fait l'objet d'une comédie dans « Les harangueurs provençaux ». A l'inverse, le personnage Paparel décrié par les historiens, est rétabli dans sa dignité par le rôle que lui donne Sade dans « Le m... puni ».

En ce qui concerne les valeurs éthiques et esthétiques, la première inversion qui vient à l'esprit et que nous avons constatée partout dans l'œuvre sadienne, c'est

<sup>962</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 200.

<sup>963</sup> Léonore qui, dans *Aline et Valcour*, devient une espèce de philosophe libertine dans le métier d'actrice à succès, représente également un hommage de Sade au talent.

l'inversion entre les notions de bien et de mal, entre vertu et vice, entre justice et crime. C'est ce que nous avons déjà vu dans une pièce anodine comme *Le Boudoir*, où le vice est prêché par un personnage vertueux et naïf, alors qu'une vicieuse hypocrite s'érige en héroïne de la vertu. Nous avons vu que si La Rochefoucauld présente certaines vertus comme hypocrites, Sade en tire une justification pour présenter tout vice comme indice de la sincérité, dans une espèce de coq-à-l'âne parodique. Ce faisant, il transforme l'opposition entre vice et vertu, que les *Maximes* définissent comme tout à fait relative et graduelle, et revient à une opposition catégorielle entre les deux, ce qui rappelle non seulement les discours traditionnels des morales rigoristes, mais aussi la pensée binaire de l'allégorie chrétienne, tradition que Sade, comme par hasard, ne se gêne pas de mobiliser, par exemple sur le frontispice de *Justine*.

Dès que vice et vertu sont placés dans un contexte religieux, l'inversion est lourde de conséquences : le substitut parodique de la providence divine, le dieu chrétien sous son apparence factice de *deus ex machina*, d'un Jupiter fulminant théâtral, ne foudroie pas les coupables, mais se fait une joie d'exterminer des victimes comme Justine. Cette scène centrale se reproduit de manière crue ou par allusions dans le motif de la foudre qui transcende l'ensemble de l'œuvre sadienne (dans le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, *Les Infortunes de la vertu*, *Justine*, *La Nouvelle Justine*, *l'Histoire de Juliette*, « Faxelange », « La double épreuve », « Eugénie de Franval », *Henriette et Saint-Clair*, et *La Marquise de Gange*). Sade s'amuse aussi à donner à des jurons et des blasphèmes la fonction de prières, qui auront le même résultat : l'exaucement d'un vœu, souvent même lors de la perpétration d'un crime (nous avons parlé à ce propos de « L'évêque embourbé »). Les crimes eux-mêmes auront la structure d'ordalies (comme dans *l'Histoire de Juliette*) : autant de défis lancés à une instance transcendantale – providence factice et théâtrale ou nature personnifiée –, qui aura ces méfaits pour agréables et atteste par là leur nécessité. Cette sanction à l'envers, formulée contre la notion de justice, garde néanmoins le caractère de jugement ou de condamnation de la vertu, en imitant sous une certaine forme un aspect central de l'idée de justice. Ainsi, dans les tableaux de certaines situations historiques, les coupables sont-ils décrits comme des juges. Ce qui ne les empêche pas d'agir en bourreaux de ceux qu'ils auraient pour mission de venger (dans *l'incipit d'Isabelle de Bavière*). Les espérances d'amélioration historique et notamment les promesses d'une punition ne sont qu'autant de leurres qui au contraire, sanctionnent positivement l'impunité des coupables et perpétuent la décadence d'une société (comme dans *l'incipit des Cent Vingt Journées* et dans *Aline et Valcour*).

Cette inversion se reconnaît encore quand Sade, dans sa « Note relative à ma détention et à l'ouvrage de Justine », apparemment pour nier sa paternité d'un roman pornographique, présente les dévots en scélérats, et les philosophes (parfois identifiés, à l'époque, avec des libertins de mœurs) en honnêtes hommes ; de la même manière, il compare à maintes reprises le christianisme avec une religion immorale, en rejetant sur celle-ci le reproche qu'elle formule traditionnellement à

l'égard du paganisme (dans le *Voyage d'Italie* et dans *La Philosophie dans le boudoir*). A l'intérieur du schéma païen, dans « La double épreuve », il évoque une scène de théâtre où les Titans, dans une inversion du mythe, semblent conquérir et détruire le siège des dieux. A l'intérieur de l'histoire chrétienne, il ose représenter, dans *La Marquise de Gange*, des protestants comme persécuteurs probables, alors qu'à cette époque, ils furent les premiers à être persécutés. Lorsqu'un personnage évoque l'inquisition, c'est avec des procédés inquisitoriaux qu'il projette de l'éliminer, sur un grand bûcher (*Aline et Valcour*) ; en général, Sade transpose les cruautés de l'inquisition à l'univers de ses orgies scabreuses.

En ce qui concerne les passages autobiographiques dans ses œuvres, Sade réagit aux condamnations dont il a fait l'objet : dans des récits comme « Les harangueurs provençaux » et « Le président mystifié », les juges finiront par être punis selon le schéma du trompeur trompé, alors que dans *Les Cent Vingt Journées*, le narrateur sadien acceptera la même condamnation – présentée d'abord comme injuste – comme sanction positive, apte à confirmer le coupable dans sa propension à pratiquer le vice.

Il y a aussi des inversions sur le plan des sentiments : l'amour, dans *La Nouvelle Justine*, fait apparaître à l'héroïne persécutée tout le mal qu'elle subit comme un bien. Vu que le sentiment de l'amour est identifié comme valeur sociale, grâce à la composante essentielle de la gratitude, et partant comme attitude morale, proche de l'amour de la vertu et de Dieu, l'inversion consistera à n'accepter l'amour plus que sous sa variante d'amour physique. L'Histoire de *Juliette* illustrera cette relation avec l'amour lesbien de Juliette pour la Durand.

Sur le plan des valeurs esthétiques, la laideur est souvent valorisée. *Les Cent Vingt Journées* privilégient l'état décrépit et pathologique des vieilles « historiennes », monstrueuses, par opposition à la fraîcheur, à la beauté stéréotypées des jeunes victimes sans visage. La gradation des *Cent Vingt Journées* appuie cette inversion, car l'âge des bourreaux augmente en même temps que celui des victimes baisse, au fur et à mesure que les crimes se font plus cruels. Nous avons noté, à ce propos, un contraste qui n'est pas indépendant de cette inversion : le langage technique de la médecine, le vocabulaire noble de la religion et l'usage excessif des antonomases mythologiques et comparaisons stéréotypées (« la fraîcheur de Flore ») dans la description des personnages ainsi que, en général, le style classique et surconventionnel du récit créent un écart avec l'horreur de ce qui est raconté. L'écart entre langage noble et thème bas s'inscrit dans la tradition des poèmes héroï-comiques. L'inversion des valeurs esthétiques passe par l'imitation déplacée d'un style. En imitant les styles nobles de la tragédie et de l'épopée, Sade rabaisse la première vers le tragi-comique dans les drames exotériques (*Euphémie de Melun*, *Henriette et Saint-Clair*), tout en transformant un adultère dans *Aline et Valcour* en joyeux quiproquo (Œ I, 945 s.) ; quant au langage épique, Sade l'utilise pour des scénarios intimes de débauches antihéroïques voire criminelles, qui se trouvent dans un écart maximal avec ce que l'on pourrait définir comme une action

héroïque digne d'une épopée. Au lieu de tuer des monstres, les libertins agissent eux-mêmes en assassins monstrueux.

Les inversions de valeurs esthétiques et éthiques vont souvent de pair. Par exemple, nous avons démontré que les sentiments et partant les valeurs morales associées traditionnellement à l'amour sont rejetés, comme l'interdit de l'inceste ou l'impératif de la fidélité, mais aussi la jalousie. L'adultère et la jalousie qui ont déclenché l'épopée par excellence, l'*Illiade*, ne sont plus pensables dans le système de Sade. C'est pourquoi le langage épique ne servira plus qu'au récit de débauches. C'est aussi pourquoi Juliette refuse d'être comparée à l'une des trois déesses, lorsque le roi de Naples fait appel au choix de Pâris, mythe qui semble avoir déclenché la guerre de Troie. Il devient difficile d'écrire une tragédie dès lors qu'un des motifs traditionnels de ce genre, l'inceste, n'est plus perçu comme tragédie, mais secrètement suggéré comme pratique acceptable, dans un message clandestin qui permet de rattacher les drames sadiens à l'univers idéologique des œuvres ésotériques.

#### 9.6.2 *Inversions sur le plan conceptuel*

Passons aux inversions opérant sur des concepts, dans le domaine du raisonnement et de la connaissance. Le modèle par excellence d'un tel procédé, c'est l'inversion entre cause et effet. Cette contre-causalité apparaît tout d'abord au niveau purement logique des argumentations. Par exemple, nous avons vu que dans un raisonnement pseudo-philosophique de l'*Histoire de Juliette*, Sade aplatit et pervertit les philosophies politiques de Hobbes et Rousseau, en les mélangeant. L'anarchie de l'état de nature, qui ne forme pas plus qu'un programme d'usage, qu'une fiction préalable à la constitution d'un ordre, c'est ce que Sade finira par présenter comme le programme de base même de la philosophie hobbesienne. Le moyen n'est plus un moyen, mais devient un but en tant que tel. La contamination à l'envers dans la scène d'inoculation de *La Philosophie dans le boudoir* est aussi contre-causale, parce que l'agent contaminé est censé guérir en contaminant sa victime saine.

Une autre type d'inversion logique opère, dans des descriptions, entre les concepts de modèle et de copie, qui sont dans un rapport qu'on pourrait qualifier d'iconique : tandis que dans tous les récits de Sade, de jeunes victimes ressemblent à des beautés mythologiques comme Hébé, les Grâces, Vénus, Amour, Ganymède, etc., certains de ses personnages, « faits à peindre », pourront à leur tour servir de modèle à des représentations de ce panthéon mythologique, ce qui invertit tout d'un coup le rapport. Dans la mesure où Sade utilise ce procédé dans un même passage, comme dans un portrait de « Laurence et Antonio », où la copie finit par devenir son propre modèle, il y a inversion. L'iconicité finit par disparaître après inversion, au profit d'une espèce de tautologie : nous retombons donc dans le procédé de la dénudation caricaturale.

Dans « Laurence et Antonio », nous avons décrit une mise en abyme de certains poèmes ekphrastiques de Pétrarque, une métalepse où le portrait ne renvoyait pas seulement aux personnages du récit, qui sont censés l'avoir copié, mais aussi à la personne de l'auteur Sade, descendant en ligne directe de Laure de Noves, le double de Laurence représenté sur le portrait. On ne sait où Laurence copia le poème dédié par Pétrarque à Laure ; mais on sait que le marquis de Sade copia le texte dans la biographie de Pétrarque rédigée par son oncle. La métalepse découle du fait que l'auteur finit par intervenir dans l'univers diégétique du récit qui devrait en réalité rester indépendant de lui. L'inversion entre différenciés plans de réalité est à définir comme une inversion conceptuelle.

Le même rapport illogique car contre-causal existe dans le fait que le narrateur du « Président mystifié », en donnant une fausse date au premier vol des montgolfières, lie l'invention des aérostats non seulement à la biographie de l'auteur Sade, mais encore au texte même du « Président mystifié » ; il prétend notamment que les frères Montgolfier auraient dérobé l'idée de cette invention au récit même que le narrateur est en train de raconter, et où il reproduit une scène de mystification céleste à l'aide de montgolfières. Il s'agit donc également d'une métalepse, et d'une inversion entre monde de la fiction et réalité technologique, entre modèle et copie. Nous avons aussi vu, dans *La Marquise de Gange*, que la peur de la protagoniste devant les protestants et la menace prononcée par un libertin, qui se fonde sur cette même peur, ne forment qu'une mise en pratique d'une réflexion historique de l'auteur, formulée précédemment dans une note explicative : il y a donc également métalepse par l'irruption du narrateur hétérodiégétique dans l'univers de son récit, parce que ce n'est plus la réalité historique qui fonde la réflexion, mais une réflexion historique et partant une interprétation du narrateur.

### 9.6.3 Inversions sur le plan existentiel

Le troisième domaine dans lequel les inversions parodiques opèrent concerne la dimension ontique de l'homme, le discours anthropologique sur sa définition et sa condition : c'est ce que nous appelons la dimension existentielle de la parodie, une dimension qui, dans la théorie, est bien connue depuis Bakhtine,<sup>964</sup> qui soulignait déjà la nature fondamentalement double du corps grotesque, en même temps mourant et naissant. Si chez Rabelais, le rabaissement s'accompagne de mouvements complémentaires de montée,<sup>965</sup> Sade invertit la carte axiologique du corps en l'orientant d'abord vers le bas et ensuite vers le derrière. Cette statue dépourvue de tête mais célèbre pour ses fesses, la Vénus callipyge qui apparaît à plusieurs endroits de l'œuvre sadienne, jusque dans le *Voyage d'Italie*, forme

<sup>964</sup> Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., pp. 33-35.

<sup>965</sup> La menace d'une naissance anale de Gargantua est finalement déjouée et le jeune héros effectue une montée pour naître de l'oreille de sa mère (Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 21 s.).



l'emblème de cette double inversion. Nous avons aussi démontré qu'il y a une espèce d'échange de positions ou mise en question parallèle des statuts respectifs d'homme et femme dans la scène d'inoculation de *La Philosophie dans le boudoir* : l'œuvre de Sade regorge de caricatures de féminité et masculinité dont la part délégitimante et donc critique appelle également quelques inversions. Nous avons peu approfondi le problème des inversions entre sexes, mais c'était aussi par crainte de dépasser les bornes de ce travail. Sur le plan axiologique qui est lié au discours social, nous avons relevé à plusieurs reprises le rôle important du talent qui apparaît comme essentiellement féminin. Il nous semble aussi que la sodomie définie comme inversion et caricature d'un rapport canonique permettait finalement aux hommes et aux femmes de communier sous l'enseigne d'une même parodie de la sexualité. Nous ne pouvons pas prendre position ici dans le débat entre constructivistes et essentialistes, sur la nature sociale ou non de la distinction entre homme et femme.

Des oppositions existentielles comme celles entre vie et mort ou nature et font aussi l'objet d'inversions chez Sade. Nous avons signalé la parodie qui présente la mort, voire le meurtre comme un principe dont la nature a besoin pour créer, pour ne pas finir dans l'immobilité d'une apathie. Nous avons vu cela dans de nombreux textes sadiens faisant l'apologie du meurtre, et jusque dans des passages d'*Aline et Valcour*<sup>966</sup> et de *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière* (OC XII, 132). L'utilisation d'une terminologie et de scénarios médicaux sert le même propos chez Sade, non celui de la guérison, mais celui de la destruction : nous en avons donné une idée avec l'analyse de la scène d'inoculation dans *La Philosophie dans le boudoir*, qui s'invertit en scénario de contamination. L'inversion entre nourriture et excréments, le motif de la coprophagie au sein des *Cent Vingt journées*, s'inscrit dans le droit fil de cette parodie et prend le même sens que, par exemple, les scènes de ce roman où des libertins décrépits se font emmailloter, comme des nourrissons, par leurs jeunes maîtresses, et invertissent ainsi le rapport entre les âges (CE I, 192).<sup>967</sup> On notera que dans un grand nombre d'œuvres avant tout ésotériques, mais surtout dans *Les Cent Vingt Journées*, l'âge détermine en général l'appartenance aux victimes ou aux bourreaux : les jeunes entreront dans la première classe, les vieux dans la dernière.

Or, à une époque qui invente la pédagogie et met en valeur l'enfance, ce mépris des jeunes, exprimé dans un roman qui se veut une « Ecole du libertinage », constitue certes une inversion du discours des Lumières sur les âges de la vie et en particulier sur l'enfance.<sup>968</sup> Cette aversion pour l'enfance se trouve dans un lien direct avec l'idéologie anti-propagationniste, qui autorise les inversions sexuelles dont nous venons de parler, les accouplements non reproductifs : d'où le pessimisme

<sup>966</sup> En outre des discours de Sarmiento que nous avons analysés plus haut, nous pensons à cette page où les Bersac, dans un déni presque chrétien de la vengeance, s'abstiennent de dénoncer des moines qui ont tenté de les tuer et qui assassinent régulièrement (CE I, 940-942).

<sup>967</sup> « Le héros de l'aventure était un vieux brigadier des armées du roi. Il fallait le mettre tout nu, ensuite l'emmancher comme un enfant; en cet état, je devais chier devant lui dans un plat et lui faire manger mon étron avec le bout de mes doigts en guise de bouillie. Tout s'exécute, notre libertin avale tout en décharge dans ses langes en contrefaisant les cris d'un enfant. » (CE I, 192).

<sup>968</sup> Voir Schorderet, « Les 120 Journées du marquis de Sade et *Emile* de Rousseau », *art. cit.*

démographique malthusien de Sade, qui avec Saint-Fond, semble considérer que la France est surpeuplée ; d'où la justification de l'avortement dans *La Philosophie dans le boudoir* (Œ III, 134 s.) qui est à l'envers de l'optimisme démographique de Rousseau dans *l'Emile*.<sup>969</sup>

D'où peut-être aussi cette inversion qui refuse à voir dans la culture non pas une stratégie de survie mais un moyen de destruction. Si les techniques de la culture – jusqu'à la parole du théâtre, du roman ou de la prière – sont destinées traditionnellement à guérir le corps ou l'esprit de l'homme et fonder une solidarité, construire une identité, et sortir l'humanité de l'état de nature, Sade ne cesse d'invertir encore cette relation : dans le cycle romanesque des sœurs Justine et Juliette, plusieurs scènes nous portent à reconnaître dans de sourdes catastrophes naturelles comme les tremblements de terre, les éruptions volcaniques ou les explosions de la foudre, les résultats de crimes éloquentes, soigneusement planifiés par des libertins, grâce au soutien des avancées technologiques du siècle des Lumières. De même, lorsqu'il s'agit de malheurs historiques comme l'effondrement d'un amphithéâtre dans *l'Histoire de Juliette* ou d'une salle dans *l'Histoire secrète d'Isabelle de Bavière*, ou de la maladie de Charles le fou dans le même roman, Sade les présentera comme crimes calculés plutôt que comme événements naturels et imprévisibles.

## 9.7 Auto-parodies

L'auto-parodie, la parodie d'un hypotexte autographe, est susceptible d'être traitée de la même manière que la parodie hétérographe. Nous avons constaté que l'auto-parodie constitue un procédé important dans l'œuvre de Sade, qu'elle a notamment pour fonction d'établir des ponts entre différents textes, fondant ainsi l'unité de l'*opus*. Le procédé de réécriture parodique chez Sade devrait en théorie sauter aux yeux. Mais le fait que la critique littéraire se soit souvent limitée à des lectures partielles, le lien parodique qui transcende les textes est resté peu visible. Tout au plus, l'on a souligné que *l'Histoire de Juliette* serait une continuation parodique de *La Nouvelle Justine*. Nous avons décrit des rapports auto-parodiques entre « Le m... puni » et le scénario des *Cent Vingt Journées*, entre « L'heureuse feinte » et *La Marquise de Gange*, mais encore, au niveau des personnages, entre Mme de Donis victime dans *l'Histoire de Juliette* et bourreau dans *La Marquise de Gange*, et entre Bianchi et Contarini dans *l'Histoire de Juliette* et ces deux mêmes noms dans *Adélaïde de Brunswick*. On notera comme un fait marquant que ce sont en général des personnages historiques qui sont en jeu dans ces inversions. Le personnage historique de l'auteur Sade ne fait pas exception : le narrateur se montre indigné de

<sup>969</sup> Le roman obscène serait ainsi à l'opposé des romans utopiques pour qui la croissance démographique garantissait la prospérité économique, comme le signale Joël Castonguay-Bélanger, *Les écarts de l'imagination. Pratiques et représentations de la science dans le roman au tournant des Lumières*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, pp. 193. s.

sa condamnation dans « Les harangueurs provençaux » et dans « Le président mystifié », alors qu'il s'en réjouit dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome*.

Il est important de saisir aussi le rapport parodique entre des pièces à l'eau de rose comme *Le Philosophe soi-disant* et *Le boudoir* ainsi que *La Philosophie dans le boudoir*, dont ces deux comédies anodines constituent un avant-texte pour ainsi dire. Ce que l'on doit relever alors, c'est que chacune des deux œuvres anodines met en scène des espèces de philosophes libertins avec une inversion : dans les comédies, le philosophe libertin hypocrite est dévoilé et hué, dans le roman ésotérique, le même personnage qui fait l'apologie du mensonge, apparaît en triomphateur.

En ce qui concerne les inversions entre séquences et segments d'une même œuvre, elles sont très nombreuses. Il faut qu'un passage donne des indices métatextuels suffisamment clairs pour créer l'effet parodique, par une mise en abyme par exemple. L'ironie n'est pas suffisante. Les auto-parodies peuvent être étudiées par exemple dans une œuvre spéculaire comme *Aline et Valcour*, et plus en particulier dans le rapport d'inversion qui existe entre le cadre, l'histoire malheureuse d'*Aline et Valcour*, et le récit encadré mis en abyme, l'histoire des amants heureux Sainville et Léonore. Bien plus, nous avons vu que la juxtaposition d'une dystopie comme celle de Butua avec une utopie comme celle de Tamoé respectivement Tahiti, grâce à leur parallélisme parfait, forme, dans l'ensemble, un effet auto-parodique dans la mesure où la différence construite finit par s'effondrer dans l'indistinction du relativisme et de l'amoralité.

## 9.8 La parodie dans son rapport avec la poétique

Comment ne pas découvrir que l'œuvre sadienne obéit globalement et jusque dans les détails aux préceptes normatifs de la poétique classique d'Ancien Régime ? Contrairement à un Diderot, à un Rousseau, Sade – au niveau du style et au niveau de la construction de ses œuvres – n'a rien inventé. A tout bout de champ, nous reconnaissons des lieux communs des poétiques classiques, délibérément caricaturés mais pas rejetés pour autant. Le *deus ex machina* constitue un poncif dont Sade use et abuse dans ses récits et sur scène. Sade aligne ses alexandrins médiocres dans le strict respect des normes traditionnelles depuis Racine. Comme pour Voltaire, l'imagination du bon poète s'active avant tout sur le plan de la *dispositio*, au mépris de l'*inventio* : le matériau est déjà fourni par la tradition, défini par la « nature » qu'il s'agit d'imiter. L'imagination du poète, à la recherche de solutions purement techniques pour ce qu'il désire exprimer, ne se distingue pas de celle d'un ingénieur devant inventer une machine pour un certain travail. Toutes les machines sadiennes, sans exception, fonctionnent comme engins de l'illusion théâtrale.

Conformément à notre mise en valeur du versant mimétique et imitatif dans la parodie par surconventionalisation, il peut être aussi transgressif de coller de près à une règle désuète ou d'exaspérer une forme traditionnelle. Sous cet aspect, le

théâtre conventionnel de Sade peut paraître aussi transgressif que les récits obscènes qui, nous l'avons dit, regorgent de stéréotypes. C'est dans la juste mesure où Sade mine le discours utilitaire des historiographes humanistes voulant instruire le lecteur par des leçons morales qu'il le subvertit. Déjà la répétitivité de l'œuvre sadienne nous interpelle et devrait nous mettre sur la piste d'un procédé de réécriture appliqué de manière systématique. La parodie ne permet pas seulement de renouveler la narration et l'action d'une orgie, par la modulation et par l'inversion répétées de l'ordre donné aux différents accouplements, la parodie permet aussi d'étendre un récit par de nouveaux épisodes spéculaires, voire d'étoffer une œuvre par la réécriture. Pour conclure, cette poétique de l'imitation, classique de manière surconventionnelle, et le procédé imitatif de la parodie s'impliquent réciproquement.

*Rennes,  
Ithaca,  
Zurich  
1998-2011*



**X**

**BIBLIOGRAPHIE**



## 10.1 Editions

### 10.1.1 Editions de Sade et sigles utilisés

Nous citons en première ligne les *Œuvres* éditées par Michel Delon dans trois volumes de la bibliothèque de la Pléiade, que nous désignons par le sigle *Œ* suivi d'un chiffre romain, suivi de la page (p. ex. *Œ* II, 56). Pour les romans historiques, les *Historiettes*, les *Contes et fabliaux* ainsi que pour le théâtre du marquis de Sade, nous avons recours aux *Oeuvres complètes* éditées en quatorze volumes par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, que nous désignons par le sigle *OC* suivi du volume et de la page (p. ex. *OC* XI, 65). Nous renverrons par endroits à l'édition donnée par Gilbert Lely et Robert Daumas, publiée aux éditions « Tête de feuilles » en 1972, sous le sigle *OC-Tdf*, suivi de la tomaison en chiffres romains et de la page (p. ex. *OC-Tdf* VI, 43). Pour *Les Crimes de l'amour*, nous renvoyons à deux éditions critiques, celle anthologique de Michel Delon que nous désignerons par (*CdA a*), et celle complète d'Eric Le Grandic qui sera munie d'un petit (*CdA b*). Le *Voyage d'Italie* est cité d'après l'édition critique complète de Maurice Lever, que nous singalerons par le sigle *Vdl* suivi de la page (p. ex. *Vdl*, 143). Voici les éditions utilisées :

Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade, *L'Œuvre du Marquis de Sade. Zoloé. Justine. Juliette. La Philosophie dans le boudoir. Oxtiern ou les Malheurs du libertinage*, pages choisies, introduction, essai bibliographique et notes par Guillaume Apollinaire, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909.

D. A. F. de Sade, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, Paris, Editions Tête de feuilles, 1973. (**OC-Tdf**)

D. A. F. de Sade, *Lettres et Mélanges littéraires écrits à Vincennes et à la Bastille*, éd. par Gilbert Lely et Georges Daumas, Paris, Borderie, 1980.

D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard (Folio), 1987. (**CdA a**)

D. A. F. de Sade, *Œuvres complètes du marquis de Sade*, éd. par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1986-1991, tomes I-XIII. (**OC**)

D. A. F. de Sade, *Œuvres I et II*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1990 et 1995. (**Œ I et II**)

D. A. F. de Sade, *Justine und Juliette*, übers. und hg. von Michael Pfister und Stefan Zweifel, München, Matthes & Seitz, 1990-2003.

D. A. F. de Sade, *Les Crimes de l'amour. Nouvelles héroïques et tragiques précédées d'une Idée sur les romans*, éd. par Eric Le Grandic, introd. de Michel Delon, Paris, Zulma, 1995. (**CdA b**)



D. A. F. de Sade, *Œuvres* III, éd. par Michel Delon et Jean Deprun, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1998. (**Œ III**)

D. A. F. marquis de Sade, *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes*, éd. par Maurice Lever, Paris, Fayard, 1995. (**Vdl**)

### 10.1.2 Editions anciennes (avant 1820)

Peter Annet, *Examen critique de la vie et des ouvrages de Saint-Paul avec une Dissertation sur Saint Pierre par feu M. Boulanger*, Londres, 1770.

Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours ; ou journal d'un observateur*, tome I, Londres, John Adamson, 1784.

François de Baculard d'Arnaud, *Œuvres*, tome XI, *Théâtre*, Paris, Laporte, 1802 (réimpression Genève, Slatkine, 1972).

Antoine Banier, *Explication historique des fables*, Paris, Le Breton, 1711.

Antoine Banier, *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, Paris, Briasson, 1738-1740.

Etienne Barbazan, *Fabliaux et contes des poètes français des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles*, Paris, Vincent, 1756.

Laurent Pierre Béranger, *Porte-feuille d'un troubadour, ou essais poétiques, suivis d'une lettre à M. Grosley*, Marseille, 1782.

Laurent Pierre Béranger, *Les Soirées provençales, ou lettres de M. Béranger, écrites à ses amis pendant ses voyages dans sa patrie*, Paris, Nyon, 1786.

Laurent Pierre Béranger, Eustache Guibaud, *Morale en action, élite de faits mémorables et d'anecdotes instructives, propres à faire aimer la sagesse, à former le cœur des jeunes gens par l'exemple de toutes les vertus, et à orner leur esprit des souvenirs de l'histoire, Ouvrage utile aux Elèves des Ecoles secondaires, des Lycées et Maisons d'éducation*. Nouvelle édition, Paris, Ledoux et Tenre, 1819.

P.-F. Besdel, *Abrégé des causes célèbres et intéressantes, avec les jugements, qui les ont décidées*, Pont-à-Mousson, F.-D. Thiéry, <sup>6</sup>1806.

Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du roi la Boudeuse et la flûte l'Étoile en 1766, 1767, 1768 & 1769*, deuxième édition augmentée, Paris, Saillant & Nyon, 1772.

Edme Boursault, *Phaéton*, Paris, J. Guignard, 1694.

Philippe, comte de Caylus, « Mémoire sur les fabliaux », pp. 352-376 in : *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres, depuis son établissement*

*jusqu'à présent. Avec les Mémoires de littérature tirez des registres de cette Académie*, vol. XX, Paris, Imprimerie royale, 1746.

Jean Baptiste Louis Crevier, *Histoire des empereurs romains depuis Auguste jusqu'à Constantin*, Paris, Desaint & Saillant, 1749.

*De l'éducation publique*, Amsterdam, s.n., 1762.

*Discours prononcé le 10 août 1790, à la fête célébrée en l'honneur de Benjamin Franklin, par la société des ouvriers imprimeurs de Paris. Par M. L\*\*\*. apprenti imprimeur*, sans lieu, sans date [BN, Les Archives de la Révolution française].

Barthélémy-Christophe Fagan, *Théâtre de M. Fagan et autres œuvres du mesme auteur*, Paris, Duchesne, 1760.

Claude Fauchet, *Eloge civique de Benjamin Franklin*, Paris, Lottin, 1790.

Antoine Ferrand, *Pièces libres de M. Ferrand et poésies de quelques autres auteurs*, Londres, G. Harald, 1738.

Benjamin Franklin, *Œuvres de M. Franklin. Traduites de l'Anglois sur la Quatrième édition. Par M. Barbeau Dubourg*, trad. par Jean-Baptiste L'Ecuy, Paris, Quillau, 1773.

Benjamin Franklin, *Mémoires de la Vie Privée de Benjamin Franklin, écrits par lui-même, et adressées à son Fils. Suivis d'un précis historique de sa vie politique, et de plusieurs pièces, relatives à ce Père de la Liberté*, trad. par Jacques Gibelin, Paris, Buisson, 1791.

Louis de Freycinet, *Essai sur la vie, les opinions et les ouvrages de Barthélémy Faujas de St-Fond*, Valence, Jacques Montal, 1820.

François Gayot de Pitaval, *Faits des Causes célèbres et intéressantes, augmentés de quelques Causes*, Amsterdam, 1757.

Antoine Houdar de la Motte, *Œuvres de M. Houdar de la Motte*, Paris, Prault l'aîné, 1754.

Guimond de La Touche, *Iphigénie en Tauride, tragédie*. Nouvelle édition, Avignon, Louis Chambeau, 1773.

Pierre Jean Baptiste Le Grand d'Aussy, *Fabliaux ou Contes des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Onfroy, 1779.

Pierre Jean Baptiste Le Grand d'Aussy, *Contes dévots, fables et romans, pour servir de suite aux fabliaux*, Paris, Onfroy, 1781.

Bernard de Mandeville, *La Fable des abeilles, ou Les Fripons devenus honnêtes gens. Avec le commentaire où l'on prouve que les vices des particuliers tendent à l'avantage du public. Traduit de l'anglois sur la sixième édition*, trad. par Jean Bertrand, Londres (Amsterdam), aux dépens de la Compagnie, 1740.

Chrétien-Guillaume Lamoignon de Malesherbes, *Mémoires sur la librairie et la liberté de la presse*, Paris, Agasse, 1809.

Jean-François Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763.

Evariste Parry, *La Guerre des dieux*, Paris, Debray, 1808.

Antoine-Joseph Pernety, *Les Fables égyptiennes et grecques, dévoilées & réduites au même principe, avec une explication des hiéroglyphes, et de la guerre de Troye*, Paris, Bauche, 1768.

Chevalier de Piossens, *Mémoires de la Régence de S. A. R. Mgr. le duc d'Orléans Durant la Minorité de Louis XV*, La Haye, Jean van Duren, 1729.

Philippe Quinault, *Le Théâtre de Mr Quinault*, tome V, Paris, P. Ribou, 1715.

Thomas Guillaume François Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, chez les libraires associés, 1775.

Rétif de la Bretonne, *La Découverte australe par un Homme-volant ou le Dédale français, Nouvelle très-philosophique : Suivie de la lettre d'un singe*, Leipzig, 1781.

Nicolas-Edme Rétif de la Bretonne, *L'Anti-Justine ou Les Délices de l'amour, par M. Linguet*, au Palais-Royal, chez feu la veuve Girouard, 1798.

Jérôme Richard, *Description historique et critique de l'Italie ou Nouveaux Mémoires sur l'état actuel de son gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population & de l'histoire naturelle*, Paris, Delalain, 1770.

Jacques-François-Paul de Sade, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque tirés de ses œuvres et des auteurs contemporains. Avec des notes ou Dissertations & les Pièces justificatives*, Amsterdam, Arshée & Mercus, 1764.

Germain François Poullain de Saint-Foix, *Lettres de Nedim Coggia, Secrétaire de l'ambassade de Mehemet Effendi à la Cour de France*, Rouen, chez Pierre Robert, 1766.

Barthélemy Faujas de Saint-Fond, *Recherches sur les volcans éteints du Vivarais et du Velay; avec un Discours sur les Volcans brûlans, des Mémoires analytiques sur les Schorls, la Zéolite, le Basalte, la Pouzzolane, les Laves & les différentes Substances qui s'y trouvent engagées*, Grenoble, Joseph Cuchet / Paris, Nyon, Née & Masquelier, 1778.

Barthélemy Faujas de Saint-Fond, *Description des expériences de la machine aérostatique de MM. Montgolfier et de celles auxquelles cette découverte a donné lieu*, Paris, Cuchet, 1782.

Claude Sallier, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », pp. 398-410 in : *Histoire de l'Académie royale des inscriptions et des belles-lettres, depuis son établissement jusqu'à présent. Avec les Mémoires de littérature tirés des registres de cette Académie*, Paris, Imprimerie royale, 1733, vol. VII.

Samuel Auguste André David Tissot, *L'Onanisme, ou Dissertation sur les maladies produites par la masturbation*. Traduit du latin de M. Tissot, Lausanne, A. Chapuis, 1760.

### 10.1.3 Editions modernes (après 1820)

Pietro Aretino, *L'Œuvre du Divin Arétin, première partie: Les Ragionamenti; La Vie des nonnes; La Vie des femmes mariées; La Vie des courtisanes: Sonnets luxurieux*, traductions nouvelles et morceaux traduits pour la première fois. Introduction et notes par Guillaume Apollinaire. *Deuxième Partie: Les Ragionamenti; L'Education de la Pippa; Les Roueries des hommes; La Ruffianerie*, Essai de bibliographie arétinesque par Guillaume Apollinaire, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909-1910.

Pietro Aretino, *Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, trad. par Jean de Vauzelles, éd. par Elsa Kammerer, éditions Rue d'Ulm/Presses de l'Ecole normale supérieure, 2004.

Georges Bataille, *Œuvres complètes*, XII, *Articles 2*, Paris, Gallimard, 1988.

Pierre Bayle, *Pensées sur l'athéisme*, Paris, Desjonquères, 2004.

Charles-Victor de Bonstetten, *L'Homme du midi et l'homme du nord ou l'influence du climat*, Genève, Paschoud, 1824.

Jacques Bénigne Bossuet, *Oeuvres*, éd. par l'abbé Velat et Yvonne Champailier, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1961.

André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1972.

André Breton, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1988.

Jean-Antoine-Nicolas Caritat de Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain. Fragment sur l'Atlantide*, Paris, Flammarion, 1988.

Benjamin Constant, *Ecrits de jeunesse (1774-1799)*, éd. par Lucia Omacini, Jean-Daniel Candaux et Mauro Barberis, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998

Charles-Albert Demoustier, *Lettres à Emilie sur la mythologie*, éd. par G. Touchard-Lafosse, Paris, Langlois, 1835.

Denis Diderot, *Œuvres complètes*, éd. par la Société encyclopédique française, Roger Daudy et Roger Lewinter, Paris, Club français du livre, 1970.

Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, publié sous la direction de Barbara K.-Toumarkine. Paris, Flammarion 1997.

Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. par Robert Genaille, Paris, Flammarion, 1965

Paul Eluard, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1968.

Epictète, *Pensées et entretiens d'Epictète*, trad. par André Dacier, Paris, A l'enseigne du pot cassé, 1937.

*Les Evangiles des quenouilles*, trad. Jacques Lacarrière, Paris, Albin Michel, 1998.

Bernard le Bovier de Fontenelle, *Œuvres complètes*, tome II, éd. par G.-B. Depping. Slatkine Reprints, Genève, 1968 (Paris 1818).

Melchior Grimm, Denis Diderot et al. (éds.), *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, éd. par Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1879.

*Histoire de Dom Bougre, portier des chartreux*, in *L'Enfer de la bibliothèque nationale*, 3, *Œuvres érotiques du XVIII<sup>e</sup> siècle I*, Paris, Fayard, 1985.

Friedrich Hölderlin, *Der Tod des Empedokles*, éd. par Friedrich Beissner, Stuttgart, Reclam, 1973.

Quintus Horatius Flaccus, *Horaz. Briefe, Von der Dichtkunst*, éd. par Gerhard Fink, trad. allemande de Gerd Herrmann, Düsseldorf & Zürich, Artemis & Winkler, 2003.

Homère, *Odyssée*, éd. et trad. par Victor Bérard, Paris, Les Belles lettres, 2002.

Joris-Karl Huysmans, *Œuvres complètes*, tome XII, *Là-bas*, Genève, Slatkine reprints, 1972.

Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. par J.-B. M. Roze, Paris, Rouveyre, 1902.

Jean de Meun et Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, trad. Armand Strubel, Paris, Livre de Poche (coll. «Lettres gothiques »), 1992

Frédéric Lachèvre (éd.), *Le Libertinage au XVII<sup>e</sup> siècle*, t. III. *Disciples et successeurs de Théophile de Viau. La vie et les poésies libertines inédites de Des Barreaux – Saint-Pavin*, Paris, Champion, 1911.

Jean de La Fontaine, *Fables*, Paris, Flammarion, 1995.

Julien Jean Offray de La Mettrie, *Œuvres philosophiques*, Paris, Fayard, 1987.

Lampride, *Histoire Auguste*, t. II, *Ælius Lampridius*, trad. par Laass d'Aguen, Paris, Panckoucke (Bibliothèque latine-française des auteurs latins, seconde série), 1847.

François de La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. par Jacques Truchet, Paris, Garnier, 1967.

Claude Le Petit, *Les œuvres libertines de Claude Le Petit*, éd. par Frédéric Lachèvre, Genève, Slatkine, 1968 (Paris, Champion, 1918).

Prince de Ligne, *Contes immoraux*, éd. par Manuel Couvreur et Roland Mortier, Paris, Desjonquères, 1995.

Lucrèce, *De la nature / De rerum natura*, éd. et trad. par José Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993.

Gabriel Bonnot, abbé de Mably, *De l'étude de l'histoire suivi de De la manière d'écrire l'histoire*, Paris, Fayard, 1988.

Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre suivi de Le Lépreux de la cité d'Aoste*, Paris, Corti, 1984.

Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron*, éd. par Michel François, Paris, Bordas, 1991.

Jean Meslier (Voltaire), *Testament de Jean Meslier*, éd. par Roland Desné, in *Œuvres complètes de Voltaire*, 56A, 1762, Oxford, Voltaire Foundation, 2001.

Michel Millot, *L'Escole des filles ou la philosophie des dames*, éd. par Pascal Pia, Paris, Cercle du livre précieux, 1959.

Michel Millot, *L'Ecole des filles ou la philosophie des dames*, éd. par Jean-Jacques Pauvert, Paris, La Musardine, 2001.

Charles-Louis de Secondat de Montesquieu, *Lettres Persanes*, éd. par Paul Vernière, Paris, Garnier, 1975.

Jean-François Marmontel, *Contes moraux*, Paris, Au bureau des éditeurs, 1829.

Ovide, *Métamorphoses*, vol. I, éd. et trad. par Georges Lafaye, huitième tirage revu par Jean Fabre, Paris, Belles Lettres 1994.

Ovide, *Métamorphoses*, vol. II, éd. et trad. par Georges Lafaye, quatrième tirage, Paris, Belles Lettres, 1965.

Platon, *Œuvres complètes*, t. VII, 1<sup>re</sup> partie, *La République*, trad. par. Emile Chambry, Paris, Belles Lettres, 1975.

Charles Palissot de Montenoy, *La comédie des Philosophes et autres textes*, éd. par Olivier Ferret, Publications de l'université de Saint-Etienne (coll. Lire le Dix-huitième Siècle), 2002.

Blaise Pascal, *Pensées*, éd. par Philippe Sellier, Paris, Bordas (« classiques Garnier »), 1991.

Georges Perec, *La Vie Mode d'emploi*, Paris, Livre de Poche, 1978.

Georges Perec, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*, Paris, Seuil (coll. « La librairie du XXe siècle »), 1991.

Francesco Petrarca, *Rime sparse*, éd. par Giovanni Ponte, Milano, Mursia 1979.

Plutarque, *Vies parallèles*, trad. par Anne-Marie Ozanami, éd. par François Hartog, Paris, Gallimard (collection « Quarto »), 2001.

Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1995 [1947].

François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. par Mireille Huchon, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1994.

Jean Racine, *Théâtre complet*, éd. par Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Dunod (« classiques Garnier », 1995.

Jean Racine, *Œuvres complètes*, tome I, *Théâtre – poésie*, éd. par Georges Forestier, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1999.

Pierre Ronsard, *Œuvres complètes*, tomes I-II, éd. par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1993 et 1994.

Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éd. par René Pomeau, Paris, Garnier, 1960.

Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève*, éd. par Michel Launay, Paris, Flammarion, 1967.

Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, tomes I-IV, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), <sup>2</sup>1991-1999 [<sup>1</sup>1959-1969].

Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, tome VII, Paris, Garnier, 1853.

Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. par la comtesse Jean de Pange, Paris, Hachette, 1959.

Suétone, *Œuvres de Suétone. Traduction française de La Harpe refondue avec le plus grand soin par M. Cabaret-Dupaty*, Paris, Garnier, 1893, traduction revue et modernisée en 2001 par Jacques Poucet, publiée en ligne dans la *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>, septembre 2006) de l'université de Louvain.

Tacite, *Œuvres complètes de Tacite traduites en français avec une introduction et des notes*, trad. par J. L. Burnouf, Paris, Hachette, 1859, publiées en ligne dans la *Biblioteca classica selecta* (<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/default.htm>, septembre 2006) de l'université de Louvain.

Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. par Antoine Adam, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1960.

*Traité des trois imposteurs / Traktat über die drei Betrüger*, éd. par Winfried Schröder, Hamburg, Meiner, 1994.

Anne Robert Jacques Turgot de Laune, *Œuvres de Turgot. Nouvelle édition avec les notes de Dupont de Nemours*, éd. par Eugène Daire, Paris, Guillaumin, 1844.

*Vénus dans le cloître ou la religieuse en chemise*, pp. 289-392 in *L'Enfer de la bibliothèque nationale*, 7, *Œuvres érotiques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1988.

Théophile de Viau, *Œuvres complètes*, tome I, éd. par Guido Saba, Paris, Champion, 1999.

Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, éd. par Paolo Rossi, Milano, Rizzoli, <sup>6</sup>1996 (<sup>1</sup>1977).

Vivant Denon, *Point de lendemain*, éd. par Michel Delon, Paris, Gallimard, 1995.

Voltaire, *Le Sottisier de Voltaire publié pour la première fois, d'après une copie authentique faite sur le manuscrit autographe conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, avec une préface par Léouzon Le Duc*. Paris, Librairie des bibliophiles, 1880.

Voltaire, *Lettres philosophiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, Flammarion, 1966.

Voltaire, *La Henriade*, éd. par O. R. Taylor, *Œuvres complètes de Voltaire*, 2, Genève, Institut et musée Voltaire – Les Délices, 1970.

Voltaire, *Romans et contes*, éd. par Frédéric Deloffre et Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard (bibliothèque de la Pléiade), 1979.

Voltaire, *Œuvres alphabétiques*, éd. par Jeroom Vercruysse, Oxford, Voltaire foundation, 1987.

Voltaire, *Traité sur la tolérance*, éd. par René Pomeau, GF Flammarion, 1989.

Voltaire, *Contes en vers et en prose*, tome I, éd. par Sylvain Menant, Paris, Bordas, 1992.

Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. par Christiane Mervaud, *Œuvres complètes de Voltaire*, 36, Oxford, Voltaire foundation, 1994.

Voltaire, « Poésies mêlées 1707-1722 », éd. Critique par Nicholas Cronk, Nicole Masson, Ralph Nablo, Catriona Seth, pp. 245-462 in : *Œuvres complètes*, IB, 1707-1722, II, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

Voltaire, *Écrits autobiographiques*, éd. par Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2006.

Xénophon, *Œuvres complètes de Xénophon*, trad. par Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1859.

## 10.2 Ouvrages de consultation

### 10.2.1 Publications à caractère bibliographique

Antoine-Alexandre Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes, troisième édition revue et augmentée*, Paris, Paul Daffis, 1875.

Alice M. Laborde, *La Bibliothèque du marquis de Sade au château de La Coste (en 1776)*, Genève, Slatkine, 1991.

Alain Mothu, « La bibliothèque du marquis de Sade à La Coste », pp. 593-712 in : Maurice Lever (éd.), *Papiers de famille. Le marquis de Sade et les siens (1761-1815)*, Paris, Fayard, 1995.



Hans-Ulrich Seifert, *Sade : Leser und Autor. Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D.A.F de Sade*, Frankfurt a. Main, Lang, 1983.

### 10.2.2 Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques anciens

Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Bâle, Louis Brandmüller, <sup>6</sup>1741.

Ephraim Chambers, *Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences*, London, James and John Knapton, 1728.

Pierre Chompré, *Dictionnaire abrégé de la fable, pour l'intelligence des Poètes, des Tableaux & des statues, dont les sujets sont tirés de l'Histoire Poétique*, Paris, Laporte, 1784.

*Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition, Paris, Brunet, 1762.

*Dictionnaire de l'Académie française*, cinquième édition, Paris, J. J. Smits, 1798.

Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert (éds.), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780*, Stuttgart/Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966.

Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, Mossy, 1787-1788.

François Alexandre Aubert de La Chesnaye-Desbois, *Dictionnaire de la noblesse, contenant les généalogies, l'histoire & la chronologie des familles nobles de France*, Paris, Boudet, 1774.

Daniel de la Feuille, *Devises et emblemes*, Amsterdam, 1691.

Johann Georg Krünitz, *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus- und Staats-Wirthschaft*, Berlin, Pauli, 1773-1858.

Louis Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Amsterdam, P. Brunel <sup>18</sup>1740 (Lyon, <sup>1</sup>1671).

### 10.2.3 Dictionnaires et ouvrages encyclopédiques modernes

Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, <sup>20</sup>1864.

Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (éds.), *Geschichtliche Grundbegriffe*, Klett, Stuttgart, 1972-1997.

Hubert Cancik et Helmut Schneider (éds.), *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart, Metzler, 2001.

Roland Chemama (éd.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995.

*Code pénal suisse* du 21 décembre 1937, état du mois de juin 2006, consulté à l'adresse officielle [http://www.admin.ch/ch/f/rs/c311\\_0.html](http://www.admin.ch/ch/f/rs/c311_0.html).

Pierre Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Pocket, 1994.

Michel Delon (éd.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1997.

*Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, éd. par Robert Bossuat, Louis Pichard, Guy Renaud de Lage, revue par Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Librairie générale française, 1992 (Fayard, 1964).

*Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Georges Grente, revue par François Moureau, Paris, Librairie générale française, 1990 (Fayard, 1960).

*Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1960 ss.

Philippe Di Folco (éd.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil (coll. « Point Essais »), 1972.

Christian Godin, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Fayard/Editions du temps, 2004.

Robert Graves, *Les Mythes grecs*, trad. par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967.

Algirdas Julien Greimas; Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993 [1979].

Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, <sup>15</sup>2002 (<sup>1</sup>1951).

Arthur Henkel et Albrecht Schöne (éds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1967.

*L'intermédiaire des chercheurs et curieux. Questions et réponses littéraires, historiques, scientifiques et artistiques, trouvailles et curiosités*, vol. XLIV, juillet 1901.

André Lalande (éd.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, <sup>12</sup>1976 (1926).

Alain Rey (éd.), *Le Petit Robert*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1973.

*Le Trésor de la langue française*, dictionnaire consultable en ligne à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> (décembre 2007).

### 10.3 Littérature secondaire

#### 10.3.1 Monographies

Timo Airaksinen, *Of Glamor, Sex and de Sade*, Longwood Inc., 1991.

Timo Airaksinen, *The Philosophy of the Marquis de Sade*, London / New York, Routledge, 1995.

Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue discours société*, Paris, Nathan, 1997

Matthew S. Anderson, *Europe in the Eighteenth Century 1713-1783*, New York, Longman Publishing, <sup>3</sup>1987 [<sup>1</sup>1961].

Bernard Appy, *Les protestants de Lourmarin. Église et communauté 1560-1685*. Mémoire de DEA, sous la direction de Mme Monique Cubells, Aix-en-Provence, juin 1994. Consulté en ligne sous l'adresse <http://appy.histoire.free.fr/travaux/deaber.htm> (octobre 2007).

Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München, Piper, <sup>6</sup>1996.

Aristote, *Poétique*, trad. par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Editions du Seuil, 1971.

Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. « Poins Essais »), 1982

Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil (coll. « Poins Essais »), 1999.

Cerstin Bauer, *Triumph der Tugend. Das dramatische Werk des Marquis de Sade*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1994.

Simone de Beauvoir, *Faut-il brûler Sade ?*, Paris, Gallimard (coll. « Idées »), 1972.

Alexandra Beilharz, *Die Décadence und Sade. Untersuchungen zu erzählenden Texten des französischen Fin de Siècle*, Stuttgart, M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.

Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, Gallimard, 1966 et 1974.

Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963.

Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. par D. Gammel, Vrin, Paris, 2006.

Julia Bohnengel, *Sade in Deutschland. Eine Spurensuche im 18. und 19. Jahrhundert*, Sankt Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2003.

Massimo Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.

Fernand Braudel, *L'identité de la France. Espace et histoire*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 1990,

Michel Brix, *Sade et les félons*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2003.

Hubert Carrier, *Les Muses guerrières. Les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1996.

Daniel Castillo Durante, *Sade ou l'ombre des Lumières*, New York/Bern, Peter Lang, 1997.

Joël Castonguay-Bélanger, *Les écarts de l'imagination. Pratiques et représentations de la science dans le roman au tournant des Lumières*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008.

Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette (collection « Contours Littéraires »), 1992.

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Henri Coulet, *Pygmalions des Lumières : Houdar de La Motte, Boureau-Deslandes, Saint-Lambert, Jullien dit Desboulmiers, J.-J. Rousseau, Baculard d'Arnaud, Rétif de la Bretonne*, Paris, Desjonquères, 1998.

Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

Peter Damian-Grint (éd.), *Medievalism and manière gothique in Elighthenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

Sylvie Dangeville, *Le Théâtre change et représente. Lecture critique des oeuvres dramatiques du marquis de Sade*, Paris, Champion, 1999.

Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie. Un best-seller au siècle des Lumières*, trad. par. Marie-Alyx Revellat, Paris, Seuil (coll. « Points Histoire »), 1992 [Paris, Librairie Académique Perrin, 1982].

Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Paris, PUF, 1953.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières, 1770-1820*, Paris, PUF, 1988.

Michel Delon, Robert Mauzi, Sylvain Menant, *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, deuxième édition révisée, Paris, Flammarion, 1998.

Michel Delon, *L'invention du boudoir*, Paris, Zulma, 1999.

Michel Delon et Catriona Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères, 2004.

Jean Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vrin, 1979.

Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995 [Paris, François Maspero, 1971].

Eugen Dühren (Iwan Bloch), *Der Marquis de Sade und seine Zeit. Ein Beitrag zur Cultur- und Sittengeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit besonderer Beziehung auf die Lehre von der Psychopathia Sexualis*, Berlin, Hermann Barsdorf, 1900.

Eugen Dühren (Iwan Bloch), *Neue Forschungen über den Marquis de Sade und seine Zeit. Mit besonderer Berücksichtigung der Sexualphilosophie de Sade's auf Grund des neu entdeckten Original-Manuskriptes seines Hauptwerkes Die 120 Tage von Sodom*, Berlin, Harrwitz, 1904.

Alexandre Duquaire, Nathalie Kremer, Antoine Eche (éds.), *Les genres littéraires et l'ambition anthropologique au dix-huitième siècle : expériences et limites*, Louvain, Peeters, 2005.

Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (Paris, SEVPEN, 1963).

Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion (coll. « champs »), 1977.

Lucienne Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie*, Paris, Nathan, 1991.

Sigmund Freud, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main, Fischer, 1992.

Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991.

Jean-Jacques Friboulet, *Histoire de la pensée économique. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Genève, Schulthess, 2009.

Claude Gaignebet ; Marie-Claude Florentin, *Le Carnaval. Essais de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

Claude Gaignebet, *A plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, tome I, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.

Michel Gaillard, *Le langage de l'obscénité. Etude stylistique des romans de DAF de Sade*, Paris, Champion, 2006.

Maurice Garçon, *L'Affaire Sade, édition complète avec l'arrêt de la Cour d'appel. Contient notamment les témoignages de Georges Bataille, André Breton, Jean Cocteau, Jean Paulhan*. Paris, Pauvert, <sup>2</sup>1963.

Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

Stéphanie Genand, *Le libertinage et l'histoire : politique de la séduction à la fin de l'Ancien Régime*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1982.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 1987.

Gérard Gengembre, *Le roman historique*, Paris, Klincksieck, 2006.

René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Maurice Godelier, *L'Enigme du don*, Paris, Flammarion (coll. « Champs »), 2004.

Lionel Gossman, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curie de Sainte-Palaye*, Johns Hopkins, Baltimore, 1968.

Jean-Marie Goulemot, *Le règne de l'histoire. Discours historiques et révolutions XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel 1996.

Chantal Grell, *L'Histoire entre érudition et philosophie*, Paris, PUF, 1993.

Chantal Grell, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

Georges Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale, tome IV : Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1971.

Marcel Hénaff, *Sade. L'Invention du corps libertin*. Paris, Presses universitaires de France, 1978.

Paul Hoffmann, *La femme dans la pensée des Lumières*, Genève, Slatkine, 1995.

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt a. M., <sup>15</sup>2004.

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la Raison*. Trad. par Eliane Kaufholz. Paris, Gallimard, 1974.

Max Horkheimer, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, trad. par C. Maillard et S. Muller, Paris, Gallimard, 1974.

Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. par Cécile Seresia, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 2008.

Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, <sup>2</sup>2004 (Paris, Denoël, <sup>1</sup>1982).

Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *Sade moraliste. Le dévoilement de la pensée sadienne à la lumière de la réforme pénale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Droz, Genève, 2005.

Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

Pierre Klossowski, *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Paris, Seuil, <sup>1</sup>1947, <sup>2</sup>1967.

Pierre Klossowski, *Sade prossimo mio. Preceduto da « Il filosofo scellerato »*, trad. Aurelio Valesi, Milano, Sugar, 1970.

Alexandre Kojève, *L'Athéisme*, trad. par Nina Ivanoff, éd. par Laurent Bibard, Paris, Gallimard, 1998.

Mladen Kozul, *Le Corps dans le monde. Récits et espaces sadiens*, Louvain, Peeters, 2005.

Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen*, hg. von Alfred Fuchs, 14. vermehrte Auflage, München, Matthes & Seitz, 1984.

Alice M. Laborde, *Sade romancier*. Neuchâtel, La Baconnière, 1974.

Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

Gilbert Lely, *Vie du marquis de Sade avec un examen de ses ouvrages*, Paris, Gallimard, 1957.

Frank Lestringant, *Le Cannibale. Splendeur et décadence*, Paris, Perrin, 1994.

Maurice Lever, *Donatien Alphonse François, marquis de Sade*, Paris, Fayard, 1991.

Maurice Lever (éd.), *Papiers de famille. Le marquis de Sade et les siens (1761-1815)*, Paris, Fayard, 1995.

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale Deux*, Paris, Plon, 1973.

Florence Lotterie, *Progrès et perfectibilité. Un dilemme des Lumières françaises (1755-1814)*, Oxford, SVEC, 2006.

Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier-Montaigne, 1959.

Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

Eric Marty, *Pourquoi le XX<sup>e</sup> siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, 2011.

Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, <sup>2</sup>1994 [Paris, Armand Colin, <sup>1</sup>1960].

Sarah C. Maza, *Private Lives and Public Affairs. The Causes célèbres of Prerevolutionary France*, Berkeley, University of California Press, 1993.

Sylvain Menant, Dominique Quéro (éds.), *Séries parodiques au siècle des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005.

Philippe Mengue, *L'ordre sadien. Loi et narration dans la philosophie de Sade*, Paris, Kimé, 1996.

René Merle, *L'écriture du provençal de 1775 à 1840, inventaire du texte occitan, publié ou manuscrit, dans la zone culturelle provençale et ses franges*, Béziers, Centre international de documentation occitane, 1990.

Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1994.

Martin Monestier, *Peines de mort. Histoire et techniques des exécutions capitales*, Paris, Cherche Midi, 1994.

Roland Mortier, *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969.

Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1968.

Claudine Nédélec, *Les Etats et Empires du burlesque*, Paris, Champion, 2004.

A. H. de Oliveira Marques, *Breve História de Portugal*, Lisboa, Presença, <sup>5</sup>2003.

John C. O'Neil, *The Authority of Experience. Sensationist Theory in the French Enlightenment*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

Nuccio Ordine, *Le Mystère de l'âne. Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

François Ost, *Sade et la loi*, Paris, Odile Jacob, 2005.

Octavio Paz, *Un au-delà érotique : le marquis de Sade*, trad. par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard (coll. « Arcades »), 1994.

Michael Pfister, Stefan Zweifel, *Pornosophie & Imagination. Sade, La Mettrie, Hegel*, München, Matthes & Seitz, 2002

François Joseph Picavet, *La Philosophie de Kant en France de 1773 à 1814*, Alcan, Paris, 1888.

George Poe, *The Rococo and Eighteenth-Century French Literature*, New York, Peter Lang, 1987.

Antero de Quental, *Causa da decadência dos povos peninsulares*, Lisboa, Ulmeiro, 2001.

Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Aimé Richardt, *La Régence*, Paris, Tallandier, 2003.

Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.



Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau*, trad. par Anne Marchand, Paris, Minuit, 1962.

Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil (coll. « Points Essais »), 2001.

Alain Schorderet, *Les 120 Journées de Sodome du marquis de Sade dans la continuité du Décaméron de Boccace et de l'Heptaméron de Marguerite de Navarre*, mémoire de licence à l'Université de Zurich, 2000.

Norbert Sclippa, *Le Jeu de la Sphinge. Sade et la philosophie des Lumières*, New York, Peter Lang, 2000.

Hans-Ulrich Seifert, *Sade : Leser und Autor. Quellenstudien, Kommentare und Interpretationen zu Romanen und Romantheorie von D.A.F de Sade*, Frankfurt a. Main, Lang, 1983.

Philippe Seminet, *Sade in His Own Name. An Analysis of Les Crimes de l'amour*, New York, Peter Lang (« Currents in comparative Romance languages and literatures »), 2003.

Catriona Seth, *Les rois aussi en mouraient. Les Lumières en lutte contre la petite vérole*, Paris, Desjonquères, 2008.

Didier Souiller, *La Nouvelle en Europe de Boccace à Sade*, Paris, PUF (coll. « Littérature européenne »), 2004.

Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.

Pierre-André Taguieff, *Du progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris, Librio, 2001.

Bernhard H.F. Taureck, *Metaphern und Gleichnisse in der Philosophie. Versuch einer kritischen Ikonologie der Philosophie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (collection « Poins Essais »), 1970.

Robert Triomphe, *Prométhée et Dionysos ou la Grèce à la lueur des torches*, Presses universitaires de Strasbourg, 1992

Giovanna Vallauri, *Evemero di Messene, testimonianze e frammenti, con introduzione e commento*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e di filosofia dell'Università di Torino, G. Giapichelli editore, Torino, 1956.

Susan C. Vogel, *Humor. A Semiogenetic Approach*. Bochum, Brockmeyer, 1989.

Jürgen von Stackelberg, *Die französische Klassik*, München, Fink, 1996.

Caroline Warman, *Sade : from materialism to pornography*, Oxford, Voltaire Foundation (SVEC), 2002.

### 10.3.2 Articles

Georges Bataille, « La notion de dépense », pp. 302-320 in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1970.

Isaiah Berlin, « Giambattista Vico and Cultural History », pp. 49-69 in Id., *The Crooked Timber of Humanity. Chapters in the History of Ideas*, éd. par Henry Hardy, Princeton University Press, 1990.

Claude Blanckaert, « Les archives du genre humain. Approches réflexives en histoire des sciences anthropologiques », pp. 565-611 in : Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995 [Paris, François Maspero, 1971].

Jean-Claude Bonnet, « Sade historien », in : Michel Camus, Philippe Roger, *Sade : écrire la crise. Colloque de Cerisy du 19 au 29 juin 1981*, Paris, Belfond, 1983, pp. 133-146.

Eric Bordas, « Sade ou l'écriture de la destruction. A propos de la structure stylistique des *Cent Vingt Journées de Sodome* », pp. 657-680 in : *Romanic Review* 86:4 (1995).

Michel Brix, « Sade est-il un philosophe des Lumières ? », pp. 11-22 in *Trans/Form/Ação*, 30:2 (2007).

Jean-Jacques Brochier, « La circularité de l'espace », pp.171-188 in : *Le Marquis de Sade*. Actes du colloque d'Aix-en-Provence les 19 et 20 février 1966 au Centre aixois d'études et de recherches sur le dix-huitième siècle. Colin, Paris, 1968.

Anne Brousteau, « La perversion de la forme épistolaire », pp. 32-43 in Michel Delon et Catriona Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères, 2004.

Marc Buffat, « Sur la notion de poésie dans l'*Encyclopédie* », pp. 91-103 in : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 5 (1988).

Yves Citton, « Retour sur la misérable querelle Rousseau-Diderot : position, conséquence, spectacle et sphère publique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 36 (2004), pp. 57-95.

Catherine Claude, « Une lecture de femme », pp. 64-70 in *Europe* 522 (1972).

Henri Coulet, « La distanciation dans le roman et le conte philosophiques » in : *Roman et lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions sociales, 1970, pp. 438-447

Nicholas Cronk, « Les 'Mémoires sur les fabliaux' de Caylus », pp. 237-257 in Peter Damian-Grint (éd.), *Medievalism and manière gothique in Elighthenment France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

Peter M. Cryle, « Taking Sade Serially : *Les Cent Vingt Journées de Sodome* », pp. 91-113 in : *Sub-Stance* 64, vol. 20:1 (1991).

Sylvie Dangeville, « Présence de Rousseau dans le théâtre du marquis de Sade », pp. 281-291 in Tanguy L'Aminot (éd.), *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

Joan De Jean, « *Les 120 Journées de Sodome* : Disciplining the Body of Narrative », pp.34-45 in : *Romanic Review* 74 :1 (1983).

Michel Delon, « Sade face à Rousseau », pp. 42-48 in : *Europe* 522 (1972).

Michel Delon, « Sade dans la Bibliothèque de la Pléiade », in : *La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*, sous la dir. de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Paris, Presses universitaires de Vincennes (PUV), 1991, pp. 95-101.

Michel Delon, « Débauche, Libertinage », pp. 7-47 in *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 13, München, Oldenbourg, 1992.

Michel Delon, « Le Mourant et le Barbare », pp. 224-229 in Nicholas Cronk (éd.), *Etudes sur le Traité sur la tolérance de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000.

Michel Delon, « Sade entre rococo et sublime », pp. 55-73 in : Norbert Sclippa (éd.), *Lire Sade. Actes du premier colloque international sur Sade aux USA*, Charleston, 12-15 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004.

Jean Deprun, « Sade et le rationalisme des Lumières », in *Raison présente* 55 (1980), pp. 17-29.

Michel Foucault, « Préface à la transgression », pp. 261-278 in id., *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 264. Paru d'abord in *Critique* 195/196 (1963), pp. 751-169.

Geneviève Fraisse, « Droit de cuissage et devoir d'historien », pp. 251-261 in *Clio* 3 (1996).

Erich Fromm, compte-rendu de « Geoffrey Gorer: *The Revolutionary Ideas of the Marquis de Sade* », pp. 426s. in : *Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934).

Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », pp. 7-218 in id., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard (coll. « Folio classique »), 2001.

Rolf Geissler, « Matérialisme, Matérialiste », pp. 61-88 in : *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 5, München, Oldenbourg, 1986.

Jean M. Goulemot, « Se vouloir homme de lettres et pécher par excès. Une tentative d'approche littéraire », pp. 17-31 in Michel Delon et Catriona Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères, 2004.

Jean M. Goulemot, « Pornographie : le temps des Lumières. Entretien avec Jean-Marie Goulemot », pp. 221-234 in Michel Porret (éd.), *Sens des Lumières*, Georg, Genève, 2007.

Noëlle Guibert, « Notes à propos de quelques éléments théâtraux dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* », in : Annie Le Brun (éd.), *Petits et grands théâtres du marquis de Sade*, Paris, Paris Art Center, 1989.

Claude Habib, « Lucienne Frappier-Mazur, *Sade et l'écriture de l'orgie* », in : *Romantisme* 79 (1993), pp. 122-124.

Pierre Hartmann, « Sade ou le contrat récusé », pp. 305-354 in : Id., *Le Contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Champion, 1998.

Hans Robert Jauss, « L'art comme anti-nature. A propos du tournant esthétique après 1789 », pp. 61-91 in : *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, t. 104, 1 (1992).

Raymond Jean, « L'imitation de Sade », p. 88-105 in *Europe* 522 (1972).

Pierre Klossowski, « Le mal et la négation d'autrui dans la philosophie de D.A.F. de Sade », pp. 49-77 in : *Écrits d'un monomane. Essais 1933-1939*, Paris, Gallimard, 2001.

Reinhart Koselleck, « Stichwort : Begriffsgeschichte », pp. 99-102 in : id., *Begriffsgeschichten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010.

M. R. de Labriolle-Rutherford, « La notion de luxe », pp. 1025-1036 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 26 (1963).

Henri Lafon, « Du thème alimentaire dans le roman », pp. 169-181 in : *Dix-huitième siècle* 15 (1983).

Gustave Lanson, « La Parodie dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle », pp. 261-294 in : Id., *Hommes et livres. Etudes morales et littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et C<sup>ie</sup>, 1895.

Annie Le Brun, « Les petits et grands théâtres du marquis de Sade », pp. 79-112 in : Id., *De l'inanité de la littérature*, Paris, Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1994.

Véronique Le Ru, « L'aigle à deux têtes de l'*Encyclopédie* : accords et divergences de Diderot et de D'Alembert de 1751 à 1759 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26 (1999).

Eloïse Lièvre, « Soi-même comme un autre, un autre comme soi-même. La fiction des Lumières et l'anthropologie contemporaine », pp. 9-20 in : Alexandre Duquaire, Nathalie Kremer, Antoine Eche (éds.), *Les genres littéraires et l'ambition anthropologique au dix-huitième siècle : expériences et limites*, Louvain, Peeters, 2005.

Hedhili Mansar, « L'inversion des modèles », pp. 78-87 in Michel Delon et Catriona Seth (éd.), *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères, 2004.

Carole F. Martin, « L'Enfer et la machine à coudre : topique du destin et aberrations de la structure dans *Les cent vingt journées de Sodome* », pp.421-432 in : Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier (éd.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Gunter Narr, Tübingen, 1998.

Didier Masseau, « Lumières, religion, et anti-Lumières », pp. 77-89 in Michel Porret (éd.), *Sens des Lumières*, Georg, Genève, 2007.

Roland Mortier, « Unité ou scission du siècle des Lumières », pp. 114-124 in : id., *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle littéraire*, Genève, Droz, 1969, [reprise avec modifications de *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 26 (1963), pp. 1207-1221].

Hidetoshi Nakamura, « Le faux Jugement de Pâris – une lecture du frontispice de *La Philosophie dans le boudoir* », in *Trans. Revue de littérature générale et comparée* 7 (2009), consulté en ligne sous <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article310> (mai 2009).

Robert F. O'Reilly, « Desire in Sade's *Les 120 Journées de Sodome* », pp. 249 -256 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 217 (1983).

Robert F. O'Reilly, « Language and the Transcendent Subject in Three Works of the Marquis de Sade : *Les 120 Journées de Sodome*, *La Philosophie dans le boudoir*, and *Justine* », pp.399-406 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 249 (1987).

R. R. Palmer, « A mystery explored : the *De l'éducation publique* attributed to Denis Diderot », pp. 1-23 in : *The Journal of Modern History* 57 (1985).

Jean-Jacques Pauvert, « Editer Sade, histoire d'un combat de deux siècles », in Béatrice Didier et Jacques Neefs, *La Fin de l'Ancien Régime. Sade, Rétif, Beaumarchais, Laclos*, Paris, Presses universitaires de Vincennes (PUV), 1991.

Andreas Pfersmann, « L'ironie romantique chez Sade » in : Michel Camus, Philippe Roger, *Sade : écrire la crise. Colloque de Cerisy du 19 au 29 juin 1981*, Paris, Belfond, 1983, pp. 85-98.

John Phillips, « La prose dramatique de Sade : ce dangereux supplément ? », pp. 50-62 in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales* 41 (2007).

Raymond Queneau, « Lectures pour un front », pp. 147-202 in : *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 1965.

Pierre Rézat, « Luxe », pp. 79-88 in : *Dix-huitième siècle* 26 (1994).

Alain Schorderet, « Les *120 Journées* du marquis de Sade et *Emile* de Rousseau : deux ouvrages pédagogiques », pp. 118-130 in : Eva Katrin Müller, Holger Siever,

Nicole Magnus (éd.), *Alterungsprozesse: Reifen – Veralten – Erneuern*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2003.

Alain Schorderet, « Sarmiento e la figura del Portogallo in *Aline et Valcour* del marchese de Sade », pp. 163-179 in : *L'Immagine riflessa* 2 (2004).

Alain Schorderet, « Le *Dialogue entre un prêtre et un moribond* du marquis de Sade : parodie et corruption de l'athéisme », pp. 65-94 in *Versants* 51 (2006).

Alain Schorderet, « Sade avec Jaucourt : la crise de la reconnaissance dans l'*Encyclopédie* et *Aline et Valcour* », pp. 249-260 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 12 (2006).

Alain Schorderet, « La colombe de Marie et le cygne de Léda. Voltaire, l'Arétin et Claude Le Petit », pp. 67-100 in *La Lettre clandestine* 17 (2008.).

Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle » 1971-1987 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 155 (1976).

Marian Skrzypek, « La contribution de Fontenelle à la science des religions », pp. 657-666 in Alain Niderst (éd.), *Fontenelle. Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

Antoinette Sol, « Séduction criminelle : le dilemme du lecteur dans *Miss Henriette Stralson* », pp. 287-297 in : Norbert Sclippa (éd.), *Lire Sade. Actes du premier colloque international sur Sade aux USA, Charleston, 12-15 mars 2003*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Philippe Sollers, « Sade dans le texte », 48-66 in : id., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1968.

Jean Starobinski, « Le combat avec Légion », pp. 73-126 in id., *Trois fureurs*, Paris, Gallimard, 1974.

Jean Starobinski, « Fable et mythologie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », pp. 232-262 in id., *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

Jörn Steigerwald, « Origo und Originalität in der Novellistik Sades », pp. 297-327 in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'histoire des littératures romanes* 24:3/4 (2000).

Johanna H. Stuckey, « Sacred Prostitution », *MatriFocus. Cross-Quarterly for the Goddess Woman*, vol. 5-1 (2005), consulté en ligne sur <http://www.matrifocus.com/SAM05/spotlight.htm#1> (mars 2008).

Chantal Thomas « Isabelle de Bavière. Dernière héroïne de Sade », pp. 47-66 in : Michel Camus, Philippe Roger, *Sade : écrire la crise. Colloque de Cerisy du 19 au 29 juin 1981*, Paris, Belfond, 1983.

François-Joseph Thonnard, « La notion de nature chez Saint-Augustin. Ses progrès dans la polémique antipélagienne », in *Revue des études augustiniennes* 11 (1965), pp. 239-265.

Maurice Tourné, « Pénélope et Circé ou les mythes de la femme dans l'œuvre de Sade », pp. 71-88 in *Europe* 522 (1972).

Mladen Kozul, « L'éloquence sadienne : de la propagande philosophique à la rhétorique de la fiction », *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Eléments d'une enquête*, éd. par E. Déculot et M. Ledbury, Paris, Champion, 2001, pp. 109-122.

Jacques Lacan, « Kant avec Sade », pp. 243-269 in : *Ecrits II*, nouvelle édition, Paris, Seuil, 1999.

Pierre Naville, « Sade et la philosophie », pp. 11-23 in : *Œuvres complètes du marquis de Sade*, tome 11, Paris, Editions Tête de feuilles, 1973.

Philippe Roger, « Rousseau selon Sade ou Jean-Jacques travesti », *Dix-huitième siècle* 23 (1991), pp. 383-405.

Jochen Schlobach, « Pessimisme des philosophes ? La théorie cyclique de l'histoire au 18<sup>e</sup> siècle », pp. 1971-1987 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 155 (1976).

Richard Switzer, « Racine, Sade, and the daisy chain », pp. 2063-2069 in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (SVEC) 155 (1976).

Patrick Vassort, « Sade et l'esprit du néolibéralisme », p. 20 in : *Le Monde diplomatique*, août 2007.

Caroline Warman, « Modèles violents et sensations fortes dans la genèse de l'œuvre de Sade » in : *Dix-huitième siècle* 35 (2003), pp. 231-239.

Caroline Warman, « Indices de la clandestinité », pp. 70-77 in : Michel Delon et Catriona Seth (éds.), *Sade en toutes lettres, autour d'Aline et Valcour*, Paris, Desjonquères, 2004.

Slavoj Žižek, « Kant and Sade : the Ideal Couple », pp. 12-25 in : *Lacanian Ink* 13 (1998).







## ***Curriculum vitae Alain Schorderet***

Né le 5 juillet 1972 à Zurich en Suisse, citoyen du Mouret (FR) et Adliswil (ZH).

### *Formations/titres*

- 2008 : Soutenance de la thèse « Faire flèche de tout bois : Sade et la poétique de la parodie ». Mention « Summa cum laude ».
- 2004 : Diplôme de professeur de lycée pour le français et l'italien.
- 2003 : Boursier au programme de littérature comparée et de théorie littéraire à la *School for Criticism and Theory, Cornell University, Ithaca* (Etats-Unis).
- 2000 : Maîtrise ès lettres à *l'Université de Zurich* (langues et littératures françaises et philosophie).
- 1997/1998 : Année académique à *l'Université Rennes 2*, Haute Bretagne, France. Etudes de français et d'arabe.
- 1994/1995 : Année académique à *l'Università degli Studi* de Parme, Italie, avec une bourse d'études Erasmus en philosophie.
- 1991 : Maturité type A (grec ancien et latin) à Zurich.

### *Expérience professionnelle*

- 2007- : Collaborateur scientifique à la Fondation suisse d'études.
- 2007-2009 : Secrétaire de la revue *Versants, Revue suisse des littératures romanes*.
- 2001-2007 : Assistant de littérature française moderne à l'Institut de langues romanes de l'Université de Zurich.
- 2001-2003 : Professeur de français au lycée Raemibuehl à Zurich.
- 1999-2001 : Professeur de français à la Haute école spécialisée d'administration et économie de Zurich.
- 1998-2001 : Rédacteur et traducteur auprès de Chardon Communications.
- 1995 : Professeur de français dans une usine chimique à Boretto, province de Reggio Emilia, Italie.